L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

oir au verso les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

Nº 5

CE NUMÉRO

contient 138 pages, un supplément littéraire, 39 illustrations, 16 hors textes et une reproduction en couleur : tableau de Juan Gris.

SOMMAIRE

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE **6** francs
ÉTRANGER **7** francs français

POUR LA VENTE EN GROS
MESSAGERIES HAZARD
11, Rue Coetlogon, PARIS (VIe)

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
29, RUE D'ASTORG
PARIS (VIIIe)

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

Siège social : 29, Rue d'Astorg, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

DIRECTION & ADMINISTRATION : 29, RUE D'ASTORG, PARIS (VIII[e]) TÉLÉPHONE ÉLYSÉES 40-87, 40-88, 44-27

Correspondance, demandes d'abonnement, mandats et valeurs doivent être adressés à :

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 29, Rue d'Astorg, PARIS (VIII[e])

LIBRAIRES. — Commandes de numéros et retours doivent être adressés à notre dépositaire exclusif pour la VENTE AU NUMÉRO : Messageries littéraires, G. Hazard, 11, Rue Coetlogon, PARIS (VI[e]).

ABONNEMENTS, 29, RUE D'ASTORG, PARIS

12 numéros : FRANCE 70 Francs.
ÉTRANGER 75 Francs (Français).

La Revue paraît le 15 de chaque mois

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, suppléments, quel qu'en soit le prix marqué.

Le Direction reçoit chaque matin de 10 à 12 à la Revue, 29, Rue d'Astorg.

*

Les ouvrages envoyés pour compte-rendu doivent être adressés impersonnellement à la Revue, en double exemplaire.

*

*

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

*

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent *aucun service gratuit.*

BIBLIOPHILES :

" L'ESPRIT NOUVEAU " TIRE EN PLUS DE SON ÉDITION NORMALE

une Edition spéciale de Grand Luxe

Il est tiré avec art 100 exemplaires de GRAND LUXE, numérotés, justifiés.
LES TEXTES sont tirés sur fort VELIN TEINTÉ PUR FIL LAFUMA.
LES GRAVURES sont tirées sur fort VELIN TEINTÉ.
LES ÉPREUVES EN COULEURS sont tirées sur PAPIERS SPÉCIAUX.
LES GRAVURES ORIGINALES sur GRANDS PAPIERS DE FIL, VÉLINS OU VERGÉS.
Ces 100 exemplaires sont numérotés de 1 à 100 et portent
IMPRIMÉ, LE NOM DU SOUSCRIPTEUR

Le privilège du même numéro de série est garanti au souscripteur pendant toute la durée de son abonnement.

Cette édition comporte de plus : DOUBLE SUITE DES GRAVURES ORIGINALES
» » » BOIS ORIGINAUX
» » » POCHOIRS, ÉTATS
QUADRUPLE SUITE DES ÉTATS DES TIRAGES EN COULEUR

En cours de publication, nous garantissons d'apporter à cette édition tous enrichissements et perfectionnements désirables, tenant à honneur d'en faire une magnifique collection d'une valeur bibliophilique très importante, un objet unique.

*

N.-B. — Cette édition n'est pas mise dans le commerce. MM. les bibliophiles sont priés d'adresser directement le montant de leur souscription, soit 200 francs par an, à la Société des Éditions de l'Esprit Nouveau, 29, Rue d'Astorg, à Paris, pour les numéros de série de 3 à 100.

*

Par exception, en raison de leur particulière valeur bibliophilique, la souscription aux numéros de série 1 et 2, tirés sur fleur de forme, est de 1.000 francs pour l'année.

L'ESTHÉTIQUE SANS AMOUR

Si l'art est un jeu libre et désintéressé de nos facultés, il échappe par définition aux nécessités matérielles de notre organisme, qui sont le contraire de l'indépendance et du désintéressement. Pour être lui-même, il doit avant tout s'élever au-dessus des exigences inférieures de nos appétits, toujours brutaux et utilitaires. Or, parmi ceux-ci l'instinct sexuel est le plus nécessaire et le plus irrésistible de tous en chaque être vivant, après l'instinct de conservation, ou même avant lui, si l'on en croit l'école du Dr Freud.

Toute poésie, toute plastique est avant tout l'œuvre du rêve contemplatif, qui s'élève au-dessus des besoins matériels ou des tendances impérieuses de notre nature. Si la beauté d'une femme vivante nous séduit plus que ne le ferait sa représentation sur la toile ou sa description, — même en les supposant parfaites, — c'est qu'elle plaît à autre chose qu'à notre sens du beau, et sa valeur esthétique proprement dite en est diminuée d'autant.

L'artiste est un homme qui joue avec ses impulsions sensibles, mais sans leur obéir passivement : sa première force, c'est la liberté. Or, bien loin que l'indépendance véritable de l'homme consiste, comme le suppose le vulgaire, dans la possibilité de satisfaire ses caprices ou ses instincts, elle réside dans le pouvoir de leur désobéir pour atteindre des fins plus hautes ; c'est-à-dire d'échapper à la contrainte de l'inconscience, de

l'hérédité ou du milieu, bref, de tout ce qui est hors de nous, pour n'obéir réellement qu'à nous-mêmes, c'est-à-dire à la partie consciente de notre nature.

L'attitude esthétique, disait Schiller, est une contemplation : elle suppose la sérénité, qui est le contraire du désir ou du besoin. L'art, reprend Spencer, est, comme le jeu, la dépense inutile d'un surcroît de forces, un luxe supérieur que nous permettent parfois les lois impérieuses de l'évolution. Or rien n'est pour l'individu moins désintéressé, ni pour l'espèce plus utilitaire, que l'instinct sexuel, cette condition primordiale de toute évolution dans le monde vivant.

Schopenhauer a voulu démontrer que l'art seul a le pouvoir surhumain de nous arracher aux brutalités de la lutte pour la vie, cette loi universelle qu'impose à tous les êtres la volonté inconsciente de la Nature. Il est l'acte de renoncement par lequel les hommes conscients et réfléchis, désespérant de réaliser leur idéal au milieu d'un monde hostile, se réfugient dans la méditation de sa seule image. Telle est la fonction capitale de la pensée esthétique dans l'humanité. La contemplation est une délivrance. Elle nous laisse oublier un moment la vie. « Nous sommes alors pour un instant affranchis de la lourde pression de la Volonté, nous célébrons le Sabbat après les travaux forcés du Vouloir, la roue d'Ixion s'arrête... — Qu'importe alors qu'on voie le coucher du soleil à la fenêtre d'un palais, ou à travers les barreaux d'une prison ? »

Or, si nous voulons échapper au vouloir-vivre, la première chose à laisser de côté c'est l'instinct sexuel ; car il est le mirage suprême par lequel le « Génie de l'espèce » dupe éternellement l'individu, lui promettant le plaisir et lui procurant la souffrance, lui laissant croire que dans l'amour il poursuit son propre but, qui est la jouissance et le bonheur, tandis qu'il n'atteint jamais en réalité que le but tout autre de la nature, qui est la perpétuité des espèces, c'est-à-dire le cours éternel de la lutte pour la vie et de la douleur : véritable abus de confiance métaphysique !

Ainsi, de par sa plus haute destination, l'art commence là où finit la réalité, c'est-à-dire là où l'on sait oublier, avec la volonté de vivre et de survivre, sa première condition l'instinct et l'amour.

Sur quoi Nietzsche devient sarcastique : « Il y a peu de choses sur lesquelles Schopenhauer parle avec autant d'assurance que sur l'effet de la contemplation esthétique ; il prétend qu'elle réagit précisément contre « l'intérêt » *sexuel* à peu près comme feraient la lupuline et le camphre. »

Et toutefois elle n'est pas sans grandeur, cette conception d'un idéal ascétique, qui nous montre dans l'art comme une protestation désarmée « du roseau pensant » contre les fatalités qui l'enchaînent ; comme une révolte et une action directe par le rêve ; comme un cri de passion contre les passions. Cette claire et douce vision vient illuminer par sa promesse d'apaisement et d'éternelle sérénité l'œuvre amère du pessimisme.

Les théoriciens du jeu ne sont pas les seuls adversaires que rencontre l'esthétique érotique. En effet, le sentimentalisme mystique lui est assez ordinairement hostile.

Empruntons-en l'expression aux théoriciens allemands de l'*Einfühlung* : la « sympathie symbolique » selon Basch, l' « empathie » selon Baldwin, l' « intropathie » selon De Sanctis et d'autres. Cet état d'âme consiste à projeter nos émotions personnelles dans les êtres ou les objets que nous jugeons beaux ; à prêter notre moi aux choses, et réciproquement l'état affectif supposé dans les choses à notre propre moi.

Cette sympathie exprime notre tendance instinctive à identifier nos propres sentiments à ceux de l'être qu'une affinité mystérieuse rapproche de nous ; pour un moment il nous semble que nous ne faisons plus qu'un avec l'objet aimé qui souffre, qui espère ou qui jouit. Or, disent nos théoriciens, toute émotion devient esthétique lorsque c'est notre être *entier* que nous projetons ainsi dans l'objet de notre pensée : la pitié la plus contagieuse, par exemple, ne soulève qu'une partie de nous-même ; tandis que le beau nous prend sans réserve ; c'est là sa première et sa plus profonde caractéristique.

Une impression est belle dans la mesure précise où, comme eût dit Platon, c'est *avec toute notre âme* que nous allons vers elle. Nous ne sommes plus alors ni égoïstes, ni altruistes, ni absorbés par un plaisir particulier, c'est-à-dire mus par un instinct isolé de tout le reste de notre être ; nous sommes transportés tout entiers. Nous ne sommes plus nous-mêmes, parce

que nous nous identifions à l'objet beau, épousant ses passions, empruntant son âme ; et d'autre part nous ne sommes pas pour ainsi dire devenus cet objet, parce que c'est encore nous, avec toutes les richesses de nos sentiments, que nous retrouvons dans l'œuvre d'art à la place du papier, de la toile ou de la pierre, à la place des sensations purement physiques et médiocres qu'elle nous offre seule : aussi matériel que soit l'objet admiré, c'est toujours notre conscience que nous lui prêtons symboliquement. Comme la divinité universelle des panthéistes, l'œuvre d'art est nous autant que nous sommes elle ; la contemplation du beau consiste à « extérioriser » notre personnalité, comme à « intérioriser » les impressions extérieures ; elle est au fond une communion mystique de la nature tout entière avec nous tout entiers.

C'est un fait reconnu de tous les psychologues contemporains : une foule de tendances divergentes s'efforcent, dans chaque moment de notre vie, à démembrer l'unité synthétique de notre conscience, et perpétuellement elles luttent entre elles pour la domination totale. Or la plus puissante de toutes et par suite la plus dangereuse pour l'existence de la « sympathie esthétique » proprement dite, c'est assurément l'instinct sexuel. Si les sentiments que nous projetons dans les objets aimés se trouvent être suggérés par cet instinct, l'impression d'art s'amoindrit d'autant : si l'on veut bien employer les termes propres à désigner cet état, nous avons alors une émotion érotique ou sexuelle, mais peu ou point de sentiment esthétique ou artistique.

C'est ainsi qu'une sexualité trop intense est un trouble pour le véritable amateur ou pour l'artiste : la pensée esthétique ne doit être qu'une sorte d'extase mystique, où toutes les puissances qui sont en notre être viennent faire un seul corps et se fondre dans une harmonie profonde, dans une intuition indivisible, rebelle à l'analyse, et dont nul élément divergent ne doit rompre l'équilibre fragile. Semblable à lady Macbeth dans le sommeil somnambulique, un mot discordant suffit à la rappeler du rêve à la réalité brutale, et tue en elle l'émotion véritable du beau. Imaginez une sainte Thérèse ou une Chantal dans l'instant même où elle se sent par l'extase en communion avec Dieu, et qu'un de nos aliénistes vienne attirer son

attention sur les traces équivoques d'une impulsion fort terrestre et toute physiologique, qu'il croit découvrir dans son amour religieux : le charme serait rompu, et l'intuition effacée. Or il n'en n'est pas autrement pour l'extase esthétique.

C'est ainsi que, selon Volkelt, l'activité esthétique, dans la production aussi bien que dans la jouissance, présente les contrastes les plus marqués avec la vie sexuelle. La recherche de la volupté, dit-il, est par excellence l'ennemie mortelle de la contemplation du beau. La valeur esthétique d'un objet décroît dès qu'il éveille une impression directe ou même un simple désir de luxure ; la beauté proprement dite d'une œuvre est diminuée dès que nous découvrons ou même que nous soupçonnons une pareille intention chez son auteur.

Sans doute, il serait absurde d'écarter ici toute idée de sexualité. Si la « sympathie » est l'essence de l'art, pour que nous entrions en communion de sentiments avec Roméo ou Werther par exemple, il faut bien que nous soyons capables de sentir à quelque degré les mêmes amours qu'ils éprouvent. Seulement ce n'est ni la volupté, ni même le désir sexuel de la volupté, qui est ici présupposé ; c'est uniquement la conscience pour ainsi dire abstraite des sentiments dont nous sommes capables comme hommes ou comme femmes, non pas la sexualité même, actuelle, pressante et agissante, mais le sentiment obscur, et cependant très fécond, qu'elle existe en nous virtuellement, comme une des puissances permanentes de notre nature : « la certitude de la sexualité ». C'est en quelque sorte une simple attitude du moi, et non une tendance particulière, détachée de toutes les autres. Elle est présente, dans les profondeurs de notre être, quand nous contemplons une œuvre érotique, comme les fonds sont nécessaires dans un tableau, ou comme une nuance délicate, répandue insensiblement parmi les autres, vient jeter sur tout l'ensemble l'unité de son harmonie.

Mais une sensation trop brutale ou trop égoïste, disons trop sexuelle, suffirait à troubler cette contemplation, à rompre l'équilibre de notre attitude. Et au lieu de l'émotion sublime du beau, nous n'aurions plus dans l'esprit qu'un plaisir banal, intense peut-être comme quantité de jouissance, médiocre en valeur d'art.

Un afflux des impulsions sexuelles peut donc accompagner l'activité esthétique ou influer sur elle ; mais ce n'est pas lui qui la suscite. Si, dans notre jeunesse, l'imagination artistique se fait jour le plus souvent vers l'âge de la puberté, ce n'est pas qu'elle naisse avec le sexe et par lui, c'est seulement parce que cette crise physiologique profonde produit un développement général de toutes les facultés de notre être à la fois : de nos dons artistiques comme de tous les autres. On sait en effet, d'autre part, que ces dons sont loin de disparaître avec l'activité sexuelle chez le vieillard, dont l'âge affine au contraire le plus souvent la sensibilité esthétique en même temps qu'il émousse les autres : ils ne varient donc pas régulièrement d'après elle, mais seulement avec elle; on peut même dire : malgré elle.

En réalité, conclut Volkelt, la puissance indéniable des impulsions sexuelles dans l'activité esthétique vient moins d'elles-mêmes que des suggestions extrêmement riches qu'elles provoquent *autour d'elles*, et qui peuvent avoir par leur nature propre une très grande valeur d'art. Aussi voyons-nous chez les grands artistes érotiques l'érotisme se colorer singulièrement d'éléments empruntés : au point qu'on pourrait douter s'il ne vaut pas par cette couleur, plus que par lui-même. Le mysticisme dithyrambique d'un d'Annunzio enveloppe toute une profonde conception du monde ; la fraîche naïveté des sensations d'un Boccace nous donne l'illusion de rester pour ainsi dire dans une zone heureuse « en deçà du bien et du mal » ; c'est ainsi que nous plaisent encore le naturalisme grandiose d'un Rabelais, l'humour tout-puissant d'un Aristophane, ou le réalisme impassible d'un Zola. Toujours la valeur esthétique réside dans la forme que l'artiste sait imposer à cette pesante matière qu'est l'instinct sexuel : elle n'est pas en lui, mais à côté, au-dessus de lui.

Lipps est encore plus exclusif. Ramener toute beauté à la sexualité, dit-il, c'est une mode du jour, et qui caractérise bien la décadence morale, et par suite esthétique, de notre époque. En réalité, la beauté féminine est pour l'homme ce que sont toutes les autres beautés, même les moins sexuelles : un objet de « sympathie symbolique ». Quand un homme contemple le corps d'une femme, dans la mesure où son instinct sexuel

intervient c'est sa nature *à lui* qui est en question ; c'est au contraire la nature *de la femme*, si son état d'âme est une pensée véritablement esthétique : c'est la vie interne que ces formes extérieures manifestent, avec le degré de force, de santé, de délicatesse, avec le rythme approprié que nous supposons, que nous sentons sympathiquement en elles. Notre individu à nous, avec sa différenciation sexuelle, est ici hors de cause. Il s'oublie pour s'identifier par le sentiment avec ce qu'il devine ou croit deviner de cette existence cachée, et pour la vivre lui-même. La vie sexuelle, c'est nous, c'est notre égoïsme, incapable de sortir de lui-même ; la vie esthétique, c'est plus que nous : c'est la fusion symbolique de notre moi avec l'objet beau, c'est une synthèse où il n'y a plus ni égoïsme ni altruisme, ni objet, ni sujet distincts.

Bref, dans la contemplation esthétique du corps humain les hommes et les femmes ne sont plus ni hommes ni femmes : ils n'ont plus que des différences personnelles de tempérament et de caractère. « Je ne suis pas plus alors, dit Lipps, cet individu doué d'une différenciation sexuelle de ses sens, que dans la contemplation esthétique d'un paysage ou d'un arbre je ne suis un paysan, un bûcheron ou un charpentier. Voilà pourquoi la contemplation esthétique des formes féminines est, ou peut être, la même pour l'homme que pour la femme, et réciproquement. »

Tel est, en effet, l'argument essentiel de l'école ; et il faut reconnaître qu'il n'est pas négligeable : si la vie érotique était un élément vraiment capital de toute manifestation de beauté, chaque sexe devrait marquer des préférences esthétiques aussi diverses que ses tendances physiologiques et instinctives le sont en effet. Il faudrait, par exemple, que les hommes recherchent normalement de tout autres objets d'art, ou dans ces objets de tout autres qualités que ne font les femmes.

Un historien allemand de la musique est allé jusqu'à prétendre fort sérieusement que l'homme — le mâle — a une prédilection marquée pour les sons aigus, parce qu'ils correspondent au registre normal des voix de femmes ; et celles-ci inversement pour les sons graves, parce qu'ils leur rappellent le registre masculin. Or, rien n'est plus contraire aux faits. Il n'est

point d'hommes ni de femmes assez cruellement dépourvus du sens esthétique pour subordonner à ce point leur sentiment de la musique à leur sentiment sexuel. Un tel cas, s'il existait, rentrerait assurément dans le vaste domaine de la pathologie musicale ; car il y a une pathologie de l'esthétique. Mais l'exception, même dans l'art, ne saurait faire loi.

De telles divergences ne se produisent en fait que dans une faible mesure, et elles sont à peu près nulles quand il s'agit d'une œuvre vraiment grande : on pourrait dire qu'elles varient en raison même de cette grandeur. Au Louvre, on ne voit point les femmes déserter la salle de la Vénus de Milo, ni les hommes l'encombrer, ni les deux sexes apprécier le chef-d'œuvre pour des raisons sensiblement différentes. Lorsque de telles partialités se produisent, les motifs qui les excitent n'ont rien à voir avec l'esthétique. Et malheur à l'œuvre qui en serait l'objet exclusif ! Trop efféminée ou trop brutale, elle est disgraciée par avance ; elle risque fort d'avoir le succès d'une mode, et de rester, dans la conscience de l'humanité, au-dessous du seuil où s'élève l'art.

Telles ces statues d'hermaphrodites où l'antiquité s'est complue surtout à résoudre un curieux problème de combinaisons techniques, mais en qui le public de nos musées cherche avant tout la satisfaction d'une curiosité libertine : on peut voir, sur une muraille du Louvre, les traces trop nettes de son indiscrétion.

Des partisans de l'érotisme esthétique, comme Rémy de Gourmont en France et Santayana en Amérique, triomphent assez péniblement de cette grave objection. Ce dernier affirme sérieusement que c'est la sexualité en soi qui agit dans l'art, et non chaque sexe par ses qualités propres : ce qui inspire l'artiste c'est le fait d'avoir *un sexe*, et non celui d'avoir *tel sexe*. Rémy de Gourmont fait une supposition plus complexe. L'homme n'admire naturellement que la femme. Or celle-ci ne demande qu'à lui être soumise dans ses goûts comme en toutes choses. Et elle a si peu de personnalité esthétique qu'elle a oublié ses propres penchants les plus naturels, et n'a pu admirer elle aussi que la femme, pour mieux obéir aux jugements de l'homme.

Artifices insuffisants ; car ils ramènent à des accidents excep-

tionnels ou à des abstractions verbales les faits les plus concrets, les plus universels et les plus normaux.

Car enfin *obéir* ce n'est pas forcément *imiter*. Toutes les femmes normales savent fort bien aimer ou admirer les hommes dès que le point de vue artistique pur ne s'impose pas. Qu'elles cessent de le faire (du moins en général) dès que leur pensée pose des valeurs purement esthétiques, c'est précisément ce que ces thèses de l'érotisme n'expliquent pas. Quant à la « sexualité en soi » qui ne serait ni masculine ni féminine, ce n'est pas un fait, c'est une entité métaphysique.

« La plupart des théoriciens, conclut Utitz, reconnaissent dans l'excitation sexuelle l'ennemie mortelle de la vie esthétique ; ce qui est certain, c'est qu'elle est en soi un facteur anesthétique de la jouissance de l'art. »

(*A suivre*) CHARLES LALO.

Le Mouvement Littéraire en Italie

L'ART
DE
VINCENZO CARDARELLI

Parmi les noms des jeunes écrivains italiens de réelle valeur, celui de Vincenzo Cardarelli est un des rares déjà connus à l'étranger. L'année dernière *The Anglo-Italian Review*, de Londres, publia à plusieurs reprises, des extraits de son œuvre, mettant en lumière sa haute signification. Et *The Dial* de New-York, dans un de ses derniers numéros, a discuté et fait ressortir sa personnalité littéraire.

Il commença à attirer l'attention sur lui vers 1911, par quelques écrits de critique littéraire. En 1916, il donna sa première affirmation complète avec le livre en prose et vers : *Prologhi* (1), suivi cette année par : *Viaggi nel Tempo* (2). N'ayant qu'un peu plus de trente ans, aujourd'hui, avec A. E. Saffi, il dirige la revue romaine *La Ronda* où il a créé, avec quelques amis, un centre de renouvellement littéraire, en ramenant, par l'exemple et par la théorie, la jeune littérature à l'école des grands classiques, et surtout de Léopardi et de Manzoni. Il donna ainsi le coup mortel aux modes impressionniste et futuriste. Peut-être, un examen de l'œuvre et des tendances des écrivains de *La Ronda* ne serait-il pas sans intérêt pour les lecteurs de l'*Esprit Nouveau*. Mais cela nous conduirait un peu hors du sujet que nous nous sommes proposé : l'art de Vincenzo Cardarelli.

Dès les premières pages des *Prologhi*, on sent que cet écrivain a traduit, dans sa conscience, en rapports d'une parfaite lucidité, ces états d'âme qui, encore anarchiques, contradictoires et subdivisés, servent de matière littéraire à la production, surtout juvénile, d'esprits peu vigilants et insuffisamment préparés. Ni impressionnisme, ni tableaux de genre, ni éclectisme. Toute incertitude et toute curiosité d'aventures esthétiques manquent dans les *Prologhi*. L'auteur a trouvé dès le début

(1) *Prologues* (Edit. Studio Editoriale Lombardo, Milan).
(2) *Voyages dans le Temps* (Edit. Vallecchi, 8, rue Ricasoli, Florence).

sa matière et sa méthode : méthode d'obstination, de récapitulation et de creusement.

Sulla mia pagina scritta
Se voglio che non mi rimorda,
Quanto ancora da rifare !
... Se voglio avanzare un poco
Per un piccol salto
Che lunghe lontane rincorse ! (1)

Tout l'effort est intérieur, afin que la matière se détache définitivement de tout rapport personnel et de tout caractère d'illustration et qu'elle apparaisse toute sensible et libre, dans le dessin des rythmes.

Contrepoint, et non vocabulaire. Mouvement et musique, plutôt que peinture et couleur.

Ces principes fondamentaux de sa nature d'homme et d'artiste, Cardarelli, dans les *Prologhi*, les a exposés lyriquement avec clarté que tout commentaire, en réalité, ne réussirait qu'à troubler : « *Affermo il limite, principio della negazione : la realtà è l'eterno sottinteso. La mia lirica (attenti alle pause e alle distanze) non suppone che sintesi. Luce senza colore, esistenze senza attributo, inni senza interiezione, impassibilità e lontananza, ordini e non figure, ecco quel che vi posso dare.* » (2) Souvent, son art, comme il arrive à tant de classiques, ne semble qu'une réflexion sur l'art, réflexion dans laquelle, naturellement, est implicite une éthique complète : *Le parole non si dicono, si* danno. *Si procede da quel che si è detto* (3). Et ailleurs : *Chi parla ha da sentire di compiere una infrazione* (4). Et encore :

Ispirazione per me è indifferenza
Poesia : salute e impassibilità.
Arte di tacere. (5)

L'expression est en somme dominée dans la plus ferme incidence, de

---

(1) *Sur ma page écrite,*
Si je veux qu'elle ne me laisse remords,
Tant encore à refaire !
..... Si je veux avancer un peu
Pour un petit bond
Que de lointains, de longs élans !

(2) « *J'affirme la limite, principe de la négation : la réalité est l'éternel sous-entendu. Ma poésie (attention aux pauses et aux distances) ne suppose que synthèse. Lumière, sans couleur, existences sans attribut, hymnes sans interjection, impassibilité et lointain, ordres et non figures, voilà ce que je peux vous donner.* »

(3) *Les paroles, on ne les dit pas, on les* donne. *On procède de ce qu'on a dit.*

(4) *Lorsqu'on parle il faut sentir qu'on accomplit une infraction.*

(5) *Inspiration pour moi est indifférence.*
Poésie : santé et impassibilité.
Art de ne pas dire.

même que la matière a été soutenue dans la continence extrême et gardée ramassée dans une attentive méfiance. Et le type originel de l'action, dans cet écrivain, finit par émerger comme abstention et contraction. Ses rencontres lyriques adviennent dans les temps de répit des instincts et des impulsions, en une disposition qui trouve sa force en se niant. « *La prima cosa che deve sapere un uomo mentre si prepara ad agire è : che l'azione non è la regola* ! » (1). Et l'homme pourra aussi finir par être obligé de se reconnaître fils de son propre acte, et par se manifester à travers l'inconnu que chaque acte contient. Mais, avant tout, son effort sera de consumer, de brûler en silence autant qu'il pourra de cet inconnu. Repousser, pourrait-on dire par une image théologique, l'intervention, l'envahissement de Dieu ; entendre Dieu et le pratiquer comme l'extrême et la moins désirable des éventualités. Dans le second livre de Cardarelli, *Viaggi nel Tempo*, un surprenant chapitre : *Idea della Morte* (2), rend dans toute sa plénitude le dramatique précisément de cette méthode de poésie, méthode faite de lentes *catastrofi d'ore, e d'anni vissuti a minuto a minuto* (3). Le cœur qui a soutenu, avec une fidélité exaltée, le poids solennel du temps, vacille presque, sous un tel poids, et a le sentiment de la mort, à l'instant même de ces dénouements géniaux où le temps et la volonté sont vaincus et où toute une vie, vécue avec tant d'acerbe responsabilité, renaît dans les *visions* qui, en un second temps, ont, comme nous allons le constater, transformé cet art.

Lequel en attendant, dans les *Prologhi*, pourrait se définir une très aiguë notation d'élans, mouvements, rapports de volontés muettes, sans objet tangible, cueillies comme purs modes ; une inscription abstraite de musculatures et d'inervations dans la substance raréfiée du drame de toute énergie. La vie transparaît dans les *Prologhi* comme de l'intérieur d'un prisme puissant, qui la brise et la recompose en lignes de lumière et de force. Paysages de la volonté, panoramas de temps ; architectures polyphoniques de scrupules, revendications, liesses et désespoirs vertigineux, sur le thème de cette continence vitale : « *Sento che il tempo cade e fa rumore nell' anima mia. Il rimorso sempre ritornante a ogni leggero soffio di fiducia, dei giorni mancati, delle generazioni violente, delle visite precipitate apre vortici di disperazione nella mia volontà di rifarmi* » (4). De perceptions de rigidité, résistances, attractions aimantées et répulsions, une déserte représentation est offerte, un schéma dynamique d'Homme ; un corps emblématique, réalisé comme dans un cercle et colloque de douleurs et d'espoirs. Si nous avions la place pour de plus amples analyses, nous montrerions comment cette inspiration s'est réalisée dans la structure des périodes et dans le jeu des rythmes, à travers un élément de prose

(1) « *La première chose que doit savoir un homme tandis qu'il se prépare à agir, c'est : que l'action n'est pas la règle !* »

(2) *Idée de la Mort.*

(3) *catastrophes d'heures, et d'années vécues minute par minute.*

(4) « *Je sens que le temps tombe et fait du bruit dans mon âme. Le remords, toujours revenant au plus léger souffle de confiance, des jours manqués, des engendrements violents, des visites précipitées, ouvre un tourbillon de désespoir dans ma volonté de me refaire.* »

constant ; en reposant doucement, sans la toucher, une coupe de phrase presque populaire, dans le mouvement lyrique le plus intentionné et le plus péremptoire ; et avec toujours cet immense don de clarté, de clarté presque paradoxale. Dans les *Viaggi nel Tempo*, toutes ces facultés reparaissent fortifiées et embellies, accompagnées de nouveaux dons : celui, nous l'avons dit, de la *vision*, et ceux de l'ironie et du sourire.

Il y a deux fables ou moralités dans ces *Viaggi nel Tempo*, où une occasion caractéristique est offerte à qui veut se rendre compte du progrès accompli par Cardarelli, en comparaison du premier livre. Une de ces fables s'intitule : *Errori di Don Giovanni* (1). Et la principale de ces erreurs fut précisément « *che Don Giovanni seguiva e onorava non le donne, ma le occasioni* » (2)

« *Perderne una gli sarebbe parso come soccombere in una scommessa, o venir meno a una parola data : due cose altrettanto inconcepibili per un gentiluomo spagnuolo, puntiglioso e spavaldo come era lui... Aveva il genio del giocatore, freddo e insensibile proprio a ciò che dovrebbe costituire lo scopo della sua passione... Anche l'ardimento e il senso dell'onore non gli servirono che per giungere, con più dannata irrimediabilità, in fondo al Male. E la virtù cristiana della tolleranza, di cui un uomo simile (un uomo che ebbe tanti contatti) doveva esser fornito in maniera eccezionale, immaginate voi a che cosa può avergli valso. A rifare ogni volta da capo le sue scempiaggini senza morirne dalla noja e dal dispiacere... Ed il Signore, a cui spiace il cattivo impiego dei suoi doni e l'inutilità del peccato più d'ogni altra cosa, fu offeso e lo dannò all'Inferno. — Peccato è amare la carne indistintamente. Iddio anche per questo, s'è preso il disturbo di domandarci che cosa ci piace. Ed è una domanda piena di tremenda precauzione. Egli ha messo quaggiù dei caratteri e delle figure precise.* »

Nous reconnaissons la formule de cet artiste. *Pécher c'est aimer la chair indistinctement.* Et poésie, qui est vertu, c'est-à-dire plénitude, dans le sens esthétique, c'est aimer la réalité, avec le discernement le plus scrupuleux. Se méfier des occasions et les repousser ; et chercher et exiger, dans la matière du monde, uniquement les pleines identités. Et encore une fois, dans son second livre, Cardarelli a réaffirmé cette vérité, sous forme d'*art poétique* :

---

(1) *Erreurs de Don Juan.*

(2) « *que Don Juan suivait et honorait non pas les femmes, mais les occasions.* »

(3) « *En laisser échapper une, lui aurait paru semblable à la perte d'un pari ou au manquement à la parole donnée : deux choses également inconcevables pour un gentilhomme espagnol, arrogant et pointilleux comme il l'était... Il avait le génie du joueur froid et insensible précisément à ce qui devrait constituer le but de sa passion... Même la hardiesse et le sens de l'honneur ne lui servirent que pour arriver, et d'une manière irrémédiable encore plus fatale, au fond du Mal. Et la vertu chrétienne de la tolérance, dont un homme semblable (un homme qui eut tant de contacts) devait être exceptionnellement fourni, imaginez-vous à quoi cela peut lui avoir servi. A refaire chaque fois de nouveau ses bêtises sans en mourir d'ennui et de regret... Et le Seigneur, auquel déplaît le mauvais emploi de ses dons et l'inutilité dans le péché plus que toute autre chose, fut offensé et le condamna à l'Enfer. Pécher c'est aimer la chair indistinctement. Dieu, même pour cela, s'est dérangé pour nous demander ce qui nous plaît. Et c'est une demande pleine de redoutable précaution. Il a mis ici-bas des caractères et des figures précises.* »

«*Qual'é la parola più satura di verità, più poetica, e che si lascia scrivere con mano leggera? Quella che a contatto d'una certa impressione, che può rinnovarsi identica, abbiamo pensato, e ripensato con maggiore insistenza tenendola tuttavia silenziosa in noi, lasciandola riposare, e quasi rimettendo ogni volta il tempo di adoperarla, per un miscuglio d'irresolutezza, di ottusità, o magari, ch'è lo stesso, di contentezza troppo profonda... E appunto per questo, le parole poetiche sono poche.* (1) »

Mais si l'on repense aux *Prologhi*, on sent aussitôt comment, du domaine de l'effort anxieux, nous sommes passés dans celui de la force sereine ; de la sphère de la volonté, dans celle de la fantaisie ; d'une moralité entendue principalement comme discipline d'abstention, en une autre, de joie et de liberté ; d'une atmosphère brûlée et désolée, en une atmosphère toute familière, et cependant magiquement scintillante. Une représentation de cette transition se trouve dans l'autre légende des *Viaggi nel Tempo* à laquelle nous avons fait allusion : « *Un'uscita di Zarathustra* (2).

Parce que Zarathoustra, au temps où il habitait sur la mer, sortit un matin, comme c'était sa coutume, à la rencontre du soleil, et lui dit :

« *O Mago, non è possibile ch'io resti a dilettarmi oltre dei fantasmi che tu crei. Io avevo delle idee prima di venire nei tuoi dominii, avevo delle idee sostanziose, le quali si sono bruciate, o Mago, al fuoco della tua luce. E. in cambio non m'è rimasto che parvenze e colori : tutto ciò che tu sai inventare al sommo dei tuoi splendori meridiani, allorchè tu scendi nei golfi a fecondare le onde che molleggiano scintillando in deliquio, mostro incantevole... Da quando cominciai a considerare le cose che vivono nel tuo brivido eterno ho perso la magia dei principi, le lettere dell'alfabeto...* » (3)

Ce n'était pas possible de figurer avec une hilarité fantastique plus haute et agréable que dans cette fable, la stupeur du poète même, dans l'acte où ses alphabets tourmentés se dispersent dans un éclair, et sa connaissance se délie en mythe . « *Le cose non stanno che a ricordare.* » « *Il mondo è abitato dalle nostre memorie.* » (4) Mémoires si mûries et si fidèles, qu'en-

---

(1) « *Quelle est la parole la plus saturée de vérité, la plus poétique et qui se laisse écrire d'une main légère ? Celle que, au contact d'une certaine impression, qui peut se renouveler identique, nous avons pensée, et repensée avec le plus d'insistance en la gardant cependant silencieuse en nous, la laissant reposer, et presque en renvoyant chaque fois le temps de l'employer, par un mélange d'irrésolution, d'incompréhension, ou si l'on préfère, car c'est la même chose, de contentement trop profond... Et précisément pour cela, il n'y a que peu de paroles poétiques.* »

(2) *Une sortie de Zarathoustra.*

(3) « *O Magicien, il ne m'est pas possible de rester encore à me délecter des phantasmes que tu crées. J'avais des idées avant de venir dans tes domaines, j'avais des idées substantielles, lesquelles se sont brûlées, ô Magicien, au feu de ta lumière. Et en échange il ne ne m'est resté qu'apparences et couleurs : tout ce que tu sais inventer au sommet de tes splendeurs méridiennes, lorsque tu descends dans les golfes pour féconder les ondes qui en défaillant bougent avec mollesse et scintillent, monstre enchanteur... Depuis que je commençai à considérer les choses qui vivent dans ton frisson éternel, j'ai perdu la magie des principes, les lettres de l'alphabet....* »

(4) « *Les choses ne demeurent que pour remémorer.* » « *Le monde est habité par nos souvenirs.* »

fin elles brûlent et brillent comme des apparitions méconnaissables dans les couleurs et dans les jeux du soleil.

La mystérieuse beauté, la printanière vigueur du livre résident précisément dans cette résolution de la vigueur et de la science en rire et en visions. Et le livre s'est comme pétri d'une lumière élémentaire, et avec fluidité rempli d'images solaires et marines : formes instinctives et objectives d'allégresse et de libération. La sagesse semble s'oublier, et n'être plus qu'une occasion de joie musicale, comme dans cet art dont Cardarelli nous parle ici, dans certaines pages sur Léopardi, dans cet art où : « *lo stile è tutto diletto, quasi delirante divertimento musicale di un' anima st anca e nauseata dei suoi pensieri* » (1).

Quelques figures nous rappellent les figures endolories des *Prologhi*. Mais, en règle générale, comme cette image de la mer avec : « *le tempeste incredibilmente chiare... e le miriadi di pesci appena generate, che salivano dal fondo in grande armonia per riscaldarsi al tepore della superficie* » (2) ; ou l'autre des « *onde gonfie e ferme che compongono praterie iridescenti e sterminate e pare che qualche cosa le agiti internamente, come la nostalgia di fiorire* » (3) ; en règle générale, elles se produisent dans l'épanouissement d'un air enivré de fête cosmique. Et que l'on se reporte aussi à la divagation sur les *Paesi del Nord* (4) et surtout à celle sur *Roma* (5) et l'on verra de quelle manière, sous l'aspect d'une description amusée, et en un jeu ironique de suggestions légendaires, il sait atteindre les plus subtils jugements de critique et d'histoire.

Cardarelli ne s'est pas arrêté là, et, même si cela semble prématuré, avant de terminer cet article, il faut signaler sa dernière œuvre : *Favole della Genesi* (6) qui n'a pas encore trouvé la présentation définitive du livre, mais dont diverses parties ont paru dans *La Ronda*. Elle nous le présente dans un troisième développement ; et, l'œuvre accomplie, étant donnée la valeur si organique de cet artiste, on comprend qu'il ne sera pas ardu de rechercher, dans les volumes qui précèdent, les signes, et presque je dirai, les exigences de cette dernière forme.

Dans les *Prologhi* le fragment : *Morte dell'Uomo* (7), un des plus beaux « torses » poétiques existants (reproduit aussi dans le nº 8-9 de *La Ronda*) ; et surtout dans les *Viaggi nel Tempo* : *Creazione della Donna* (8), en plus des deux moralités de *Don Giovanni* et de *Zarathustra*, citées

---

(1) « *le style est tout délectation, presque délirant amusement musical d'une âme lasse et écœurée de ses pensées.* »

(2) « *les tempêtes incroyablement claires... et les myriades de poissons à peine engendrées, qui montaient du fond en grande harmonie pour se chauffer à la tiédeur de la surface.* »

(3) « *ondes gonflées et immobiles qui composent des prairies illimitées et iridescentes et il semble que quelque chose les agite intérieurement, comme la nostalgie de fleurir.* »

(4) *Pays du Nord.*

(5) *Rome.*

(6) *Fables de la Genèse.*

(7) *Mort de l'Homme.*

(8) *Création de la Femme.*

plus haut, nous montrent Cardarelli déjà plus qu'à mi-chemin, vers la construction de mythes tout déployés, comme précisément le sont ces *Favole della Genesi*, où il trouve une nouvelle figuration plastique, et une nouvelle interprétation lyrique de ces éternelles histoires du Paradis terrestre, de Caïn, du Déluge. Le fait qu'un développement ultérieur était prévisible et prévisible en ce sens, ne rend pas moins surprenante la splendeur de la réalisation.

Voici cet intérieur de l'*Arche* : « *L'Arca mandava mille nuovi odori, per via di tutto quel fogliame, quei rami verdi, quelle provviste di lupinella, di semi, di fieno, con tutta quella paglia che Noè aveva radunato e sparso per ogni covile. Era l'ora che gli animali s'affrettano a imbucarsi nelle loro tane, gli uccelli torrigiani tornano gracchiando, in lunghe teorie, verso i campanli e le farfalle scompaiono dai prati per nascondersi non si sa dove. Per farla corta, sarebbe stata ora di dormire se, tratto tratto, un uggiolio, un tonfo, uno scrollo d'ale non avessero avvertito che le povere bestie, quantunque si fossero già tutte accovacciate, stentavano a prender sonno con quel tempo ed erano piuttosto ammutolite. I più spauriti erano gli uccelli che stavano sotto il tetto come grulli. La pioggia indiavolata, i fulmini continui che non riuscivano a lambire l'Arca ma la rivestivano di fuoco e la intro navano tutta coi loro scoppii, il rullante e tempestoso mareggio, l'inaudita elettricità dell'ambiente, avevano finito per far incombere nell'Arca un'ansia greve, una sospensione trepida e terribile, e come un'atmosfera di miracolo imminente che si ruppe all'arrivo dell'Angelo* ». (1)

La matière biblique, la plus fatiguée et la plus résistante des matières dans tout le monde civilisé, a offert à l'artiste les plus complexes ressources de sensibilité, les motifs les plus suggestifs de lyrisme et d'ironie; et il a su les renfermer dans une largeur de lignes narratives souvent majestueuses. Et j'espère pouvoir parler plus convenablement de cette œuvre, à mes lecteurs d'aujourd'hui, aussitôt qu'elle sera achevée. Je crois néanmoins pouvoir affirmer, dès maintenant, sans crainte d'avoir à nous démentir, que dans les *Favole della Genesi*, la littérature italienne aura son plus haut livre de prose lyrique après les *Proses morales* de Léopardi.

Emilio CECCHI.

---

(1) «L'*Arche exhalait mille odeurs nouvelles, à cause de tout ce feuillage, ces rameaux verts, ces provisions de lupinelle, de graines, de foin, avec toute cette paille que Noé avait rassemblée et répandue dans chaque couche. C'était l'heure où les animaux se hâtent de rentrer dans leurs tanières, les oiseaux qui hantent les tours reviennent en croassant, en longues théories, vers les clochers et les papillons disparaissent des prairies pour se cacher on ne sait où. Bref, l'heure aurait été de dormir si, de temps en temps, un grognement, un plongeon, un battement d'aile, n'avaient pas annoncé que les pauvres bêtes, quoiqu'elles se fussent toutes accroupies, ne parvenaient pas à prendre sommeil avec ce temps et devenaient plutôt coites. Les oiseaux étaient les plus apeurés et restaient sous le toit comme niais. La pluie endiablée, la foudre incessante qui n'arrivait pas à effleurer l'Arche mais la revêtait de feu et l'abasourdissait toute de ses éclats, le tonnerre tempêtueux de la houle, l'inouïe électricité environnante, avaient fini par faire peser dans l'Arche une anxiété lourde, une attente tremblante et terrible, et comme une atmosphère de miracle imminent qui se brisa à l'arrivée de l'Ange.* »



Portrait de Charles VII

JEAN FOUQUET

(Louvre) *Photo Drue*



Jouvenel des Ursins (Louvre) *Photo Druet*

JEAN FOUQUET



Photo Druet

École de Jean Fouquet



ɪnne Chevalier et St Etienne (Berlin) *Photo Giraudon*

JEAN FOUQUET



L'Homme au verre de vin (Louvre) *Photo Giraudon*

JEAN FOUQUET



Portrait d'homme (Vienne) *Photo Giraudo[illegible]*

JEAN FOUQUET



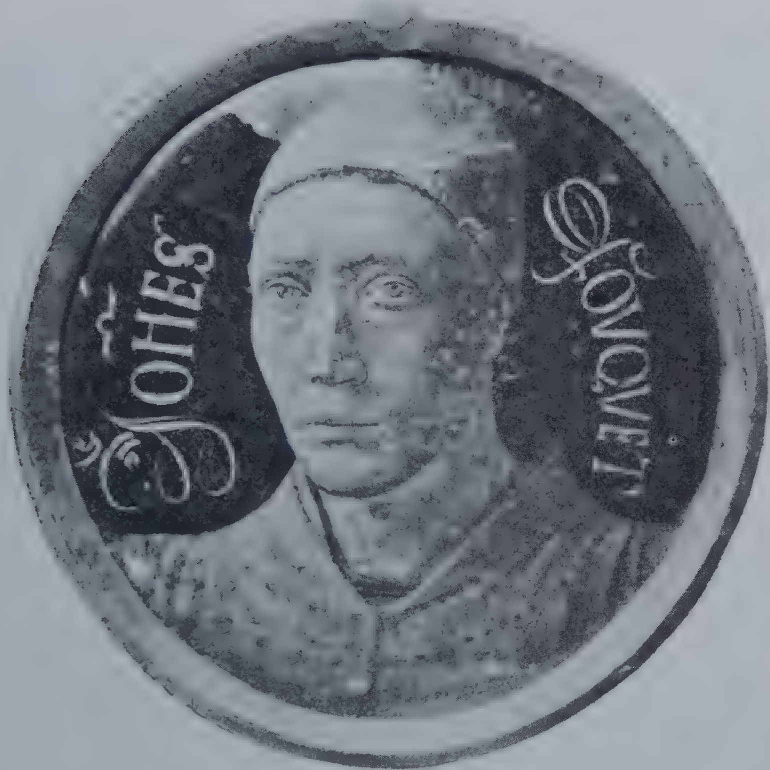
La Vierge (Agnès Sorel) [(Anvers) *Photo Giraudon*

JEAN FOUQUET



Livre d'heures d'Etienne Chevalier (Louvre) *Photo Giraudon*

JEAN FOUQUET



JEAN FOUQUET

PAR LUI-MÊME

Naît à Tours vers 1420.
Séjourne en Italie à Rome vers 1443-1447.
Revient s'établir à Tours.
Y fut le peintre attitré de Charles VII et de Louis XI.
Dirige un atelier florissant avec la collaboration de ses deux fils.
Meurt à Tours vers 1480.

JEAN FOUQUET

Quant, après une longue période de fermeture le Louvre nous est réapparu, beaucoup d'entre les peintres d'aujourd'hui l'ont abordé d'un cœur nouveau. Ils y ont pénétré avec moins de respect que par le passé, avec l'intention bien arrêtée de ne pas se laisser intimider, de juger froidement, mais aussi avec le désir de rencontrer là quelques grandes œuvres et l'espoir secret de trouver en elles un enseignement et une justification. D'instinct ceux qui venaient là, préoccupés de l'art de leur temps et des directions actuelles, se sont détournés de la longue galerie et du salon carré, gênés qu'ils étaient de tant de magnificence, jointe à tant de convention. Ils ont préféré aux splendeurs italiennes, les petites salles perdues où dort l'art des hommes de leur race, témoignage du clair et lucide esprit français, épris des réalités terrestres et dont la spiritualité demeure étroitement liée au sol. Là seulement les jeunes gens de notre temps se sont reconnus, et ont senti quelque chose de proche et de fraternel émaner des toiles peintes. Ils se sont trouvés en présence de leurs véritables origines et ont compris qu'il ne fallait pas chercher ailleurs des guides et des soutiens. Mais de toutes les œuvres accrochées là, une, parmi toutes les autres, et malgré qu'elle ne soit dit-on qu'une copie, est apparue comme particulièrement haute, complète et représentative : c'est l' « homme au verre de vin » que peignit vers la fin du quinzième siècle, Jean Fouquet, le plus purement français peut-être de tous nos peintres. On y trouve, portées au plus haut degré, toutes les vertus de la race, cette mesure, cette

honnêteté, ce respect des réalités, ce besoin de se pencher toujours sur la terre pour y puiser des forces et atteindre au divin. Il n'est pas pour nous de leçon plus utile et plus capable de nous apporter le salut en ces heures d'anarchie où les meilleurs et les plus conscients cherchent en tâtonnant une route nouvelle et solide.

L'époque, d'ailleurs, qui vit naître et travailler Fouquet, est par certains côtés assez proche de la nôtre. Elle marque, comme la nôtre, un sursaut de l'esprit national désireux de se libérer de l'influence italienne et de trouver des lois qui lui soient propres. Au début du quinzième siècle en effet le grand effort du moyen âge touchait à sa fin et avait cessé de porter en lui une vertu créatrice, la France déchirée par la guerre et morcelée cherchait son unité, le passé était mort et l'aurore de la Renaissance n'apparaissait pas encore. L'Italie au contraire frémissait toute entière d'une vie bouillonnante, l'avenir non seulement s'élaborait mais était déjà à demi formé, préparé par Giotto, continué par Angelico, Ucello, Masaccio. Au nord Memling, van der Weyden, van Eyck annonçaient le réveil du génie septentrional. C'est à ce moment que Fouquet jeune encore partit pour l'Italie où il fréquenta l'élite des peintres de son époque et même fut le collaborateur d'Angelico. Il apprit des Italiens bien des choses qu'il ignorait, et qui en France commençaient à peine à être pressenties, il vit Masaccio et Ucello s'acharner à trouver une nouvelle représentation plastique de la troisième dimension et s'essayer à découvrir pour la couleur des lois plus complexes que celles de Giotto ou des Byzantins. Mais spectateur attentif, il ne se laissa point absorber et revenu en France, dans sa ville natale de Tours, il se mit au travail décidé à reprendre les tentatives italiennes, mais selon un point de départ français pour aboutir à des conclusions françaises.

Il y avait en effet dans l'esprit des Italiens trop de convention innée, trop de propension à se tourner directement vers un idéal mystique pour que ce tourangeau, sain, équilibré, épris avant tout de vie active et d'instinct penché sur les objets familiers, puisse trouver un aliment assimilable dans la conception toscane. Tout de suite et sans hésiter, qu'il peigne des saints, des vierges ou des scènes historiques, il s'est tourné

vers les objets ou les êtres qui l'entouraient. Son œuvre n'est qu'une longue suite de portraits. L'imagination chez lui, ou du moins cette imagination italienne qui est plutôt de qualité littéraire, Fouquet l'ignore, il analyse et scrute, il dissocie des éléments, les choisit puis les met en ordre soigneusement selon des nécessités plastiques dont il a une forte conscience. C'est seulement dans la reconstruction des éléments dissociés que son imagination intervient, mais alors elle n'est qu'une imagination purement picturale, un sens des proportions et des mesures. C'est dans cette analyse des spectacles les plus humbles qu'il puise à force d'amour toute la spiritualité que dégagent ses œuvres. Il faudra aller, après lui, jusqu'à Chardin et Cézanne, pour trouver une pareille pureté et un si fertile renoncement, car la Renaissance française du seizième ne sera pas assez forte pour continuer Fouquet, Clouet, le maître de Moulins, elle se laissera absorber par le rayonnement de l'Italie et perdra le sens des moyens qui lui sont propres.

Les trois grands artistes que je viens de nommer et parmi eux Fouquet, avec un génie plus complet semble-t-il, ont réagi énergiquement, et ont renouvelé les œuvres du moyen âge français sans les renier. Ils ont accompli dans toute son étendue leur mission qui fut constamment d'établir un équilibre entre le Nord et le Midi, entre l'Italie et la Hollande. Rares furent ceux qui ne penchèrent point davantage d'un côté ou de l'autre, et seuls ceux qui surent trouver le point intermédiaire purent souder exactement le génie de deux races antagonistes pour créer un troisième génie qui rappelle les deux autres sans pourtant leur ressembler en rien et peut-être en les dépassant sur le chemin de la pureté. Fouquet est un de ceux qui réussirent le mieux la difficile tentative, c'est pourquoi il nous est si cher et aussi parce qu'il est le premier, parmi les peintres, qui nous ait donné une idée complète des possibilités que portait en elle notre race, et des moyens de nous réaliser pleinement.

Il n'est point dans toute la peinture d'œuvre plus parfaite et d'une plus haute portée spirituelle que l'*Homme au verre de vin* ou *Etienne Chevalier présenté à la Vierge.* Dans l'un comme dans l'autre aucune tendance mystique, mais des hommes, une femme et un enfant considérés avec tendresse, longuement ana-

lysés et traduits sans que rien d'étranger s'interpose entre les modèles et le peintre. C'est de la réalité familière la plus humble, et si elle dépasse le concret pour prendre un sens spirituel, c'est seulement parce que celui qui l'a peinte avait en lui assez de ferveur pour apercevoir au travers des formes réelles le langage moral dont elles ne sont que les symboles tangibles. A aucun moment Fouquet ne s'exprime par allusions, il ne se laisse point distraire par les apparences et ne perd pas de vue les formes simples génératrices de l'expression, il les soumet ensuite à sa raison et les dispose rigoureusement selon les lois mystérieuses de l'œuvre d'art. A aucun moment il ne s'abandonne à sa facilité, rien de ce qu'il fait n'est irréfléchi, il gouverne constamment ses sensations comme ses émotions, et les organise pour concourir au maximum d'intensité. Malgré son honnêteté scrupuleuse qui le porte à ne supprimer aucun détail, il sait la nécessité des sacrifices et se résout à tous ceux qu'il estime indispensables à la pureté de l'œuvre, mais seulement à ceux-là. Il scrute le monde réel, cherche le mécanisme de sa construction, choisit parmi les matériaux qu'il lui offre et réédifie logiquement sans oublier aucune partie utile si petite soit-elle, mais en éliminant tout ce qui est ornement surajouté. Sa couleur s'organise selon des lois neuves pour l'époque, elle n'est déjà plus superposée au dessin mais fait corps avec lui, le pénètre, et lui donne son vrai sens. Fouquet, en effet, un des premiers en France, a le sens des rapports étroits de la couleur et de la forme, il sait le rôle des surfaces colorées et connaît leurs réactions, il n'enlumine pas, il peint. Par là il apparaît comme le lien véritable qui unit le moyen âge aux temps modernes. Ses préoccupations matérielles sont en partie les nôtres, de même que ses préoccupations morales sont les mêmes que celles des meilleurs parmi les peintres venus après lui. Quant à l'humanité qui se dégage de ses toiles elle est prodigieuse, infiniment supérieure à celle que cherchent les Italiens et probablement d'une vertu spirituelle plus élevée que celle qui émane des peintres du Nord. C'est en cette humanité que nous nous reconnaissons et c'est à cause d'elle que nous plaçons Fouquet si haut, car en dernier ressort n'est-ce point elle qui est le but et la justification de l'art ?

B.

LES REVUES

CUBISME

. . . .

« Nous pensons que l'art contemporain est l'aboutissement logique et presque fatal d'une tradition et que l'on ne peut s'écarter de la voie tracée par quelques initiateurs, sans courir le risque de perdre de vue les principaux points de ralliement où, bon gré mal gré, convergent les meilleurs esprits de notre génération.

Sans répudier les maîtres, nous opérons à notre seul usage une sélection parmi leurs œuvres et nous évaluons d'une manière exacte la valeur de leurs apports respectifs. C'est ainsi qu'une étude même superficielle des directives de la peinture depuis Edouard Manet jusqu'à nos jours prouve le travail continu d'épuration, auquel se sont livrés les artistes modernes. Soit qu'ils renoncent au modèle et qu'ils substituent à la forme un équivalent, soit qu'ils le subordonnent à ce point à la lumière qu'elle en devient fonction, soit qu'ils l'utilisent exclusivement en vue des variations rythmiques, soit qu'ils divisent dans le but de préciser la valeur des tons locaux par rapport à leurs complémentaires, soit qu'ils créent la forme au moyen de la couleur, au lieu de l'étayer sur une charpente préétablie, ils dépouillent l'art de tout élément naturaliste et semblent ainsi jouer le rôle de précurseurs du cubisme. Le public a le droit de rester étranger aux controverses tant techniques qu'esthétiques qui regardent les peintres seuls et qui font partie intégrante de toute période d'essais.

Il est en droit, ce public auquel on demande de porter un jugement sur les œuvres, d'ignorer la nature et l'essence de ces « dessous du métier » qui relèvent surtout des spécialistes, bien que l'intelligence des principes qui ont présidé à la conception du tableau soit aussi utile à un amateur éclairé que la connaissance des lois anatomiques peut l'être à celui qui n'est pas médecin, mais dont la curiosité s'exerce sur le fonctionnement de l'organisme humain. Nous n'entrerons pas pourtant dans les détails de la structure interne des œuvres, dont l'aspect se transforme au fur et à mesure que croît l'expérience professionnelle des artistes ayant entrepris la tâche entre toutes difficile de reviser les valeurs plastiques. Le cubisme est entièrement fondé sur la théorie des équivalents : l'équivalent du volume, l'équivalent de la perspective aérienne, l'équivalent de la forme. Ces trois éléments de tableau, éléments puisés dans la nature, se trouvent ramenés à leur état plastique et par ce fait deviennent méconnaissables. C'est que le peintre cubiste ne traduit pas la réalité, pas plus qu'il ne l'évoque ou l'interprète, mais s'inspire des objets qui l'entourent et les coordonne sur la surface plane de sa toile, non point selon les lois naturelles, mais selon les lois propres à cette surface. A ce titre, il est plus que tout autre dans la vérité, dans la vérité de son œuvre s'entend. Quant à la nature elle-même, soit par pudeur, soit par volonté d'obéir aux anciens préjugés, le peintre cubiste suggère directement, plus directement que ses devanciers en introduisant à l'intérieur de son tableau des éléments réalistes : étiquettes, inscription, etc., qui frappent directement, tels des attributs, l'imagination du spectateur.

Le cubisme est une fin en soi, une synthèse constructive, un fait artistique, une architecture formelle, indépendante des contingences extérieures, un langage autonome et non pas un moyen de représentation. Ceci admis, le problème reste entier. L'esthétique cubiste ne constitue pas une assurance contre la médiocrité. Dans les cadres même rigides des lois structurales il y a place encore pour tous les dons d'invention. Cubisme ne veut pas dire nivellement. Les personnalités saillantes peuvent s'exprimer partout avec la même aisance. Le cubisme n'est pas exclusif de liberté et de fantaisie ; il ne barre pas la route de l'imagination.

Or, le cubisme est un art qui agit en attaquant la rétine et la sensibilité plasticienne du spectateur, sans faire appel à ses facultés émotives. Comme l'impressionnisme et le chromo-luminarisme, le cubisme a contribué à résoudre un certain nombre de questions d'ordre technique . . . .

Le cubisme, dont le rayonnement est aujourd'hui immense, constitue une force d'attraction à nulle autre pareille. C'est à son ombre que pourra s'opérer un jour le regroupement des énergies sacrifiées à l'autel de cette criminelle anarchie qui se nomme l'individualisme. . . . .

Waldemar George. *Der Sturm.*

L'ART
DE
WHITMAN

Whitman n'exclut de son art ni le rude ni le trivial, mais les embrasse et les fond avec le reste dans une neuve eurythmie. Il ne les omet pas plus que nous ne serions tentés d'effacer d'uu paysage tel coin qui peut être banal et plat, pris isolément, mais par rapport à l'ensemble est à sa place nécessaire là où il est.

L'art était principalement aux mains des fignoleurs, cette sorte d'artistes qu'il évoque, quelque part, quand il oppose aux créateurs, qui ne sont point « les heures ou les minutes de la lumière ou de l'ombre », mais « la lumière et l'ombre en leur totalité », les poètes dont chacun semble se vouer à une spécialité et ne pas regarder au delà : « chanteur des yeux, chanteur des oreilles, de têtes, de suavités, etc. » Or fignoler c'était se résigner à ne rien voir, car tout échappe au miniaturiste même ce qu'il prétend analyser jusque dans l'infiniment petit. Comme il entendait rendre autre chose que l'anodin et l'accidentel, il vit qu'il fallait sacrifier les détails au tout en ordonnant à grands traits les ensembles. Il se préoccupe avant tout du contour des masses. Aussi son verset apparaît-il souvent d'une austérité et d'une rudesse à évoquer les monuments druidiques ou pélagiques ou bien ces cairns funéraires où dorment les guerriers scandinaves bercés dans leur sommeil éternel par le grondement des vagues proches. Les vrais poèmes demandent à être regardés à distance, comme le plus beau Monet exige du spectateur un certain recul et se révèle à

ce prix seulement, alors qu'un Gérard Dou, que l'on nous invite à examiner à la loupe, nous confessera, à travers son fini, la plus vide indigence. Contempler une prairie au soleil ce n'est pas la détailler touffe à touffe, brin à brin, mais jouir de son ensemble, de sa couleur, de son fourmillement et des effets de la lumière sur l'herbe lustrée. Le poète des *Feuilles* nous demande de ne pas considérer autrement sa prairie ; une œuvre conçue et brossée aussi largement sollicite de nous un certain degré d'éloignement. Quant aux experts qui l'examineraient à la loupe ils n'y verraient qu'une informe ébauche et tout ce qu'elle contient, tout ce pourquoi elle a été conçue leur échapperait. Mais pour ceux qui se placeront à la distance congrue, ce chaos se recomposera en ce qu'il estimait être beauté. Bien plus, vus sous un certain angle, les défauts de son livre trouveront leur place et nous apparaîtront aussi importants que ses qualités. Whitman est assez robuste pour ne pas craindre d'afficher certaines taches qui lui sont propres. En promenant son regard sur le monde il trouvait que le « mal » jouait un rôle tout aussi important que le « bien ». Qui sait si, vidé de ses défauts, lui-même ne serait pas un moins grand poète ?

Et puis il nous invite surtout à vérifier, dans ses poèmes, les changements profonds qu'ont subis nos antiques conceptions de la « beauté » et de la « laideur ». Il y a là un point de vue en relation avec le cœur de l'art et de la sensibilité modernes. L'un des principaux traits de notre époque, sous le rapport esthétique, est que la beauté se trouve de moins en moins dans les objets particuliers ; ainsi une chaise, une cuiller, qui étaient des œuvres d'art, marquées au sceau d'une personnalité, au temps où l'artisan travaillait à son compte ou pour un petit patron, sont aujourd'hui fabriquées en série, d'après des modèles imposés par le « goût » public. D'autre part toute laideur, en s'exaspérant, est en marche vers une autre beauté. Dans nos villes, l'accumulation des hideurs, librement épanouies dans tous les sens, comme la végétation monstrueuse d'une jungle, atteint, vue sous un certain angle et en masse, cette grandeur, ce caractère étonnant qu'ont reconnus et exaltés certains des plus grands poètes et des plus grands artistes d'aujourd'hui. La beauté perdue, ceux-là l'ont retrouvée et

nous l'ont fait découvrir dans les ensembles ; ou plutôt c'est une beauté toute neuve, adaptée à notre âme et à notre œil et que nous saluons joyeusement comme l'héritière de la beauté ancienne. Aujourd'hui telle chose désespérément vide de cette qualité que le grand nombre estime encore « poétique », et que pour cela il juge vulgaire, — une maison en construction, une gare, une cheminée d'usine, un terrain vague, un coin de faubourg — se révèle, à certains moments, d'une noblesse suprême à l'artiste qui la voit et la sent en concordance avec l'ensemble, et comme transfigurée. Vérité grande et féconde qui était indiquée déjà, il y a près d'un siècle, par un peintre. « Je n'ai de ma vie vu une seule chose laide », répondait Constable à quelqu'un qui lui faisait remarquer le vulgarité d'un certain motif. Le seul souci du philistin admirant un objet est de le considérer isolément, en tant que bibelot et sans prolongement dans l'ambiance : c'est pourquoi son admiration de myope tombe toujours à faux.

La poésie des *Feuilles d'herbe* appartient à une époque où la beauté du détail a cédé devant la beauté des ensembles et des masses. L'œil de Whitman voit si loin et tant de choses à la fois, son angle d'observation est si large que, pour lui, tout ce qu'il aperçoit, y compris la « laideur », relève d'une grande ordonnance. Il voit chaque aspect ennobli et immensifié par des rapports avec ses proches. Pas un fragment auquel le tout, qui vient y retentir, ne soit capable de conférer de la dignité. Dans ses poèmes, l'humanité défilant la main dans la main, les choses groupées en cortège, les forces associées de la nature coulent comme un puissant fleuve, où chaque ondulation à peine visible se perd dans le courant irrésistible des eaux lourdes et glissantes. Au dessein particulier des *Feuilles*, ces forces, ces foules et ces blocs de matière sont intégrés ; ils en entraînent de leur poussée les strophes et les pénètrent de leur influence. Entre les groupes, enveloppant les masses, l'air et la lumière s'épandent, de brusques oppositions de clarté et d'ombre s'accusent, des trouées d'espace s'ouvrent, et c'est l'abondance des perspectives accentuant les fermes contours des premiers plans.

Comprenons la grande émotion éprouvée par le poète le jour où, visitant les gorges du Colorado, il reconnut soudain dans

le prodigieux spectacle qui l'entourait, comme la justification de son art, que les hommes n'avaient pas encore admis. C'était au moment où son livre était à peu près achevé qu'il faisait cette découverte : « J'ai trouvé la loi de mes poèmes », se dit-il alors, en contemplant ce « sévère pourtant joyeux abandon élémentaire, cette plénitude de matière, totale absence d'art », cette largeur « de traitement », cet « absolu néant de contrainte », ces « formes fantastiques, baignées dans des bruns transparents, des rouges et des gris légers, qui se dressent..., avec çà et là à leurs sommets, d'énormes masses posées en équilibre et se confondant avec les nuages, leurs contours, estompés dans une brume de lilas, seuls visibles. » L'impression de cette grandeur dépassant l'art fut si vive et si durable sur lui que nous la retrouvons dans un petit poème des *Feuilles*, parmi tant d'autres traces, qu'il a voulu y marquer, des secousses et des émerveillements de sa vie :

Esprit qui façonnas cette nature,
Ces farouches et rouges entassements de rocs éboulés,
Ces pics téméraires ambitionnant le ciel,
Ces gorges, ces clairs ruisseaux turbulents, cette fraîcheur nue,
Cette ordonnance informe fantastique pour des raisons qui lui sont propres,
Je te reconnais, esprit sauvage — nous avons communié,
Mienne aussi cette ordonnance fantastique pour des raisons qui lui sont propres ;
N'a-t-on pas porté contre mes poèmes l'accusation qu'ils avaient oublié l'art ?
De fondre en eux-mêmes ses règles précises et sa délicatesse ?
La cadence des lyriques, la grâce du temple fini — oublié colonne et arceau poli ?
Mais toi qui t'ébats ici — esprit qui façonnas cette nature,
Ils ne t'ont pas oublié. (1)

(1 Spirit that form'd this scene,
These tumbled rock-piles grim and red,
These reckless heaven-ambitious peaks,
These gorges, turbulent-clear streams, this naked freshness,

Autant que cette beauté par delà la beauté qui s'épanouissait royalement au cœur de ce chaos, il avait méprisé dans son art la symétrie et le raffinement, et ignoré notre sens latin de l'eurythmie : Ce « beau rythme » qu'il voulait exprimer il le cherchait par d'autres voies que celles qu'avaient frayées avant lui les poètes. Il savait fort bien ce qu'il nous offrait : quelque chose de non fini, une forme en devenir. Cela était essentiellement voulu, et nous verrons bientôt pour quelles raisons précises il laissait ses versets comme en attente de leur parachèvement.

Que d'autres finissent leurs spécimens, je ne finis jamais mes spécimens.

L'inévitable accusation de négligence, d'incohérence et de grossièreté que tant et de si authentiques artistes modernes ont entendue — les plus grands peintres notamment, depuis Constable jusqu'à Cézanne, pour avoir substitué à un langage traditionnel et admis l'expression insolite et personnelle dès choses comme il les voyaient — Whitman devait donc la provoquer, d'autant plus lourde et persistante que son art était plus neuf et plus révolutionnaire que celui des plus hardis d'entre eux. Nous le constations plus haut : on lui a opposé, on lui oppose, on lui opposera longtemps encore, parmi d'autres reproches, celui d'être resté le *rudis indigestaque moles* et d'offrir seulement de la matière première poétique au lieu d'une œuvre au point d'achèvement. Nous trouvons même chez quelques-uns de ceux qui n'hésitent pas à saluer en lui le grand éveilleur d'un sens nouveau d'humanité, une tendance à faire moindre cas du poète, comme s'ils le jugeaient à cet égard inférieur et inadéquat. Cette attitude paraîtrait déjà assez peu justifiée si nous lui opposions certaines impressions reçues

---

These formless wild arrays, for reasons of their own,
I know thee, savage spirit — we have communed together,
Mine too such wild arrays, for reasons of their own ;
Was't charged against my chants they had forgotten art ?
To fuse within themselves its rules precise and delicatesse ?
The lyrist's measur'd beat, the wrought-out temple's grace — columm and polish'd arch forgot ?
But thou that revelest here — spirit that form'd this scene,
They have remember'd thee.

d'une œuvre où les plus évidentes beautés nous sollicitent. Mais pour celui qui sait dans quelle condition cette œuvre est née, a grandi et s'est terminée, il n'est pas de méprise plus manifeste que cette accusation de négligence. Whitman peut accepter bien des reproches sauf celui d'avoir été un artiste peu soucieux de son art.

Mesurons un peu les proportions de cette erreur tropcommune. Non seulement Whitman n'a pas abordé son art sans préparation, en simple ignorant, car il connaissait à fond la prosodie anglaise traditionnelle, s'étant nourri des poètes, — dont certains, comme le Walter Scott des ballades, demeurèrent jusqu'à son dernier jour sa lecture favorite — et ayant lui-même rimé des morceaux d'une orthodoxie trop certaine. Non seulement, dès le début, il travailla à ses *Feuilles* selon un plan artistique préconçu, quoi qu'essentiellement malléable ; si bien que l'œuvre touffue, aujourd'hui devant nous, a la même unité de structure qu'un arbre enveloppé du grand caprice vert et frissonnant de ses branches. Non seulement il ne se décida à offrir le premier jet de ses poèmes qu'après avoir infiniment tâtonné, après avoir raturé, refait, déchiré des manuscrits et soutenu contre la matière, rebelle à se laisser posséder, des luttes âpres et répétées. Mais durant trente-cinq ans d'une volonté qui ne devait point fléchir, il n'a cessé, à travers une dizaine d'éditions successives de son livre, de le reprendre verset par verset, pour le corriger, l'ordonner, y ajouter, y retrancher et le refondre, avec la patience, la plus longue réflexion et le soin infiniment minutieux d'un homme qui bâtirait pour l'éternité. Il a peiné, il a ahané avant d'arriver à s'exprimer comme il l'entendait, animé certes, d'une toute autre préoccupation que celles d'un Flaubert, par exemple, mais avec la grande ponctualité, la même conscience et la même obstination fervente que ce parfait ouvrier. Il a pétri et repétri sa matière sans se lasser avant d'arriver à parfaitement la maîtriser de ses poings puissants. Whitman, un improvisateur ? Combien de travail et de recherches d'art sont dissimulés sous l'apparence spontanée et chaotique de ses poèmes ! On ne peut le soupçonner que quand on connaît l'étendue de ce qu'il a détruit en comparaison de ce qu'il a admis, quand on découvre, par l'examen de ses papiers, le

total des manuscrits qu'il a refaits ou rejetés, et surtout les formes successives — en nombre déconcertant quelquefois — par lesquelles ont passé certains de ses poèmes avant de parvenir à leurs contours définitifs. Il faut s'en apercevoir à maints signes, comme les surcharges de ses brouillons ou son habitude de faire imprimer sur une feuille volante, préliminairement à la composition définitive d'un de ces recueils, tel poème séparé, ou encore son extrême sévérité dans le choix des mots et des titres. Il faut avoir surpris certaines remarques dans ses notes, où il se condamne à plus de rigueur encore, celle-ci par exemple : « Etre plus sévère dans la révision finale du poème ; rien ne doit passer, pas un mot ni une phrase, qui ne soit *parfaitement clair* — avec une intention positive — en harmonie avec le titre, la nature, la tendance du poème. De même *pas d'ornements*, particulièrement *pas d'adjectifs d'ornement*, à moins qu'ils ne soient venus dans le feu de la fonte et ne se prouvent impérieusement. *Absolument pas d'ornements en toc* — pas un seul : ce qu'il faut est *parfaite clarté transparente*, pureté et santé — voilà le *divin style.* — Oh ! si je pouvais y atteindre... » Cela n'est pas d'un impulsif ni d'un désordonné : il avait d'ailleurs un « ordre » à lui qui n'était pas « l'ordre » des autres, comme dans sa chambre de Micklestreet, où s'entassaient dans un si pittoresque pêle-mêle méthodique ses paperasses et ses objets usuels. Si le propre de l'artiste est de choisir, il n'a fait que cela toute sa vie : de la masse des matériaux qu'il avait entassés autour de lui, voyez donc cette quintessence qu'il a extraite après les successives révisions de son livre. Lorsqu'on suit les traces de ses recherches d'artiste on a l'impression nette que bien peu d'exemples seraient à citer, dans la littérature universelle, d'un labeur aussi probe et aussi scrupuleux. Jamais satisfait de son œuvre, il la vérifiait sans cesse dans toutes ses parties, comme un bon artisan qui ne consent à livrer autre chose que du bel ouvrage. Rappelons-nous, pour mieux comprendre ce labeur tenace, quel être étonnamment prudent était ce Walt Whitman, avec sa nature primesautière, et combien lent à se décider : il suffisait de voir l'homme se mouvoir pour reconnaître que la hâte et Walt faisaient deux. Comment cette lenteur et cette prudence ne se seraient-elles pas manifestées dans le métier

de ses poèmes, alors que ceux-ci étaient le « cœur battant » de sa vie ? Il savait admirablement ce qu'il faisait. Il y a plus que de l'ironie latente dans cette note de son journal, qui nous renseigne si bien sur la détermination tranquille et sûre de sa volonté d'artiste.

« 25 *février* 57. — Dîné avec Hector Tyndale. Je lui ai demandé sur quoi il pensait que je devais porter une attention particulière pour faire mieux, en quoi je pourrais spécialement me perfectionner dans mes poèmes. Il m'a répondu : « En massivité, en ampleur, en larges effets d'ensemble, sans souci du détail. Comme dans la cathédrale d'York, dit-il, d'où je m'éloignai profondément impressionné par sa largeur, sa solidité, ses proportions spacieuses, sans m'inquiéter de ses parties. »

« J'ai posé à F. L. la même question, c'est-à dire : ce qui me faisait défaut surtout. Il m'a répondu : « L'euphonie ; vos poèmes me paraissent remplis de la matière brute des poèmes, mais informes ; ils manquent de fini et de rythme. »

« Introduire dans mes poèmes : des choses américaines, tournures, matériaux, gens, groupes, minéraux, végétaux, animaux, etc. »

Ainsi, sans commenter ces deux opinions contradictoires, le poète conclut à sa manière souverainement aisée, par cette petite observation adressée à soi-même. C'était comme lorsqu'on lui reprochait ses « catalogues », les énumérations interminables dans certains de ses poèmes : il les avait revus, scrutés bien des fois, et chaque fois, les avait laissés avec la conviction plus ferme qu'ils étaient ce qu'ils devaient être, selon son intention, parce que « un arbre est un arbre, un fleuve est un fleuve, et le firmament, le firmament ». Ou mieux encore, lorsqu'on lui demandait le sens de tel ou tel de ses poèmes, et qu'il répondait : « Le sens ? quel est-il, je me le demande... ».

N'hésitons pas à reconnaître le moins improvisateur des artistes en l'auteur de ces cinq cents pages, si longuement portées, caressées, nettoyées, quintessence de l'effort créateur d'un génie. Parce que les *Feuilles* ont jailli d'expériences, d'impressions d'une atmosphère, de sources, fort différentes de celle où les poètes puisent communément leur inspiration, — aussi, à cause de leur merveilleuse fraîcheur et de certaines affirmations lyriques qu'elles contiennent, — des esprits

trop peu méfiants ont pu s'imaginer un Whitman se mettant à écrire sans apprentissage et continuant à transcrire pêle-mêle et sans contrôle ses chants ou ses méditations... Comme s'il pouvait y avoir de l'art spontané ! Comme si toute véritable réalisation ne supposait pas souffrances, défaites et victoires, longue patience. Ces luttes et ces labeurs, il les a connus comme les autres et mieux que la plupart, sans doute, pratiquant un art tout neuf et n'ayant pas d'exemples pour le guider. Ce n'est pas non plus parce que les notions de goût, de mesure, de composition, d'ordonnance, telles que nous les concevons selon notre mentalité traditionnelle, s'avèrent entièrement creuses et se dispersent au vent comme feuilles mortes si nous cherchons à les appliquer à ces *Feuilles* vivantes, que nous devons nous croire autorisés à y voir une œuvre grossière et bâclée. Si parfait que soit notre goût, il est simplement le nôtre. Prenons garde à ne pas commettre certains contresens. Whitman, dans sa vieillesse, donnait volontiers cette définition de son livre : Les *Feuilles* « : cinq cents pages que j'ai lâchées... ». Le vieux renard était assez avisé pour savoir que le sens de cette définition n'échapperait qu'aux simples. Il entendait par là, indubitablement, que sa poésie n'avait rien de commun avec le fin jeu cérébral des rimeurs, parce que essentiellement primesautière par son inspiration, parce qu'elle avait jailli de lui irrésistiblement, au contact des choses et des hommes. Oui, certes, il était bien l'individu qui se laisse aller à chanter, poussé par un besoin de célébrer indistinctement tout ce qui faisait du bien à son âme, et il tenait à l'avouer hautement. Quant à son souci de contrôler scrupuleusement cette inspiration, ce jaillissement, ce chant, et d'en éprouver de toute manière la solidité il n'en disait rien. Mais il ne lui venait point à l'esprit qu'aucun artiste pût jamais en douter, et quant au lecteur, pourvu qu'il fût atteint, cela seul importait. Il y avait la fonte d'une coulée et il y avait aussi les retouches, auxquelles il consacrait un temps inusité et des soins infinis. Çà et là dans son livre, il se trouvait certainement tels morceaux où l'émotion toute pure avait trouvé du premier coup (ou, du moins, dès la première édition de son livre, derrière laquelle se cachait un long travail préparatoire) son expression adéquate et *ne varietur* ; et alors il s'était bien

gardé, par la suite, d'en altérer la moindre ligne. Mais combien d'autres furent retouchés d'une édition à l'autre, et jusqu'à la fin ! En somme, cette fiction de la négligence du métier chez Whitman est tout à fait digne d'aller rejoindre les nombreuses autres légendes tissées autour de l'homme durant sa vie. Et l'on songe finalement au mot initial d'Emerson, qui saluait dans ces poèmes « des choses fortes *incomparablement bien dites* ».

Trop peu de lecteurs, à cet égard, découvrent la vérité, qui est pourtant visible lorsqu'on regarde d'un peu près. L'apparent laisser-aller de sa forme, le soi-disant désordre et le pêle-mêle de ses poèmes, que sont-ils sinon la preuve qu'il a atteint le but qu'il s'était assigné, selon sa définition favorite : le grand art est celui qui fait entièrement oublier l'art ? Il l'a fait oublier au point que nous n'en reconnaissons plus les traces et accusons légèrement le poète de l'avoir ignoré. Le suprême artiste, pensait Whitman, doit présenter, sur son propre terrain, les qualités primordiales d'abandon, d'aisance, de liberté, de plénitude offertes par la nature et les choses et obtenir que sa création, à l'exemple de celle-ci, se prolonge au delà des formes arrêtées. Il avait employé toutes ses ressources à tâcher de devenir ce suprême artiste, en *recréant* dans ses poèmes ces mêmes qualités qui *dépassent* l'art, loin de le négliger ; il avait peiné durement, avec son génie, pour atteindre à ce parfait laisser-aller, ce naturel, cette abondance comme de premier jet, ces contours indéfinis, ces nuances vagabondes, cette fraîcheur de neuve éclosion, qu'il appelle « le divin style », — cette beauté dont il avait été si ému de trouver, sur le tard, la loi redite, dans une autre langue, par les gorges des montagnes Rocheuses.

Et notre trop commune méprise, à nous qui lui reprochons si souvent de n'être guère plus artiste qu'un arbre aux branches éployées, que la lumière, le vent, l'océan ou un enfant qui joue, nous montre simplement à quel point il a réussi.

LÉON BAZALGETTE.



COLLECTION SIMON

JUAN GRIS

JUAN GRIS



L'origine de la famille de JUAN GRIS est castillane et andalouse.
JUAN GRIS naît à Madrid le 23 mars 1887,
Etudes générales,
Arts et Métiers,
Se décide à être peintre,
N'entre pas à l'Ecole des Beaux-Arts,
Vient à Paris en 1906,
N'y connaissant personne, va trouver Picasso (Picasso, fin de l'époque rose, commencement de la période nègre). GRIS assiste au début du cubisme, peu après y adhère, expose pour la première fois aux Indépendants en 1912.
Section d'Or 1912, Rue de la Boétie,
Les premiers amateurs des tableaux de JUAN GRIS furent MM. Sagot, Kahnweiler, Léonce Rosenberg.

***

Son système esthétique : « *Je travaille avec les éléments de l'esprit, avec l'imagination, j'essaie de concrétiser ce qui est abstrait, je vais du général au particulier, ce qui veut dire que je pars d'une abstraction pour arriver à un fait réel. Mon art est un art de synthèse, un art déductif, comme dit Raynal.* »

« *Je veux arriver à une qualification nouvelle, je veux arriver à fabriquer des individus spéciaux en partant du type général.*

« *Je considère que le côté architectural de la peinture c'est la mathématique, le côté abstrait ; je veux l'humaniser : Cézanne d'une bouteille fait un cylindre, moi je pars du cylindre pour créer un individu d'un type spécial, d'un cylindre je fais une bouteille, une certaine bouteille. Cézanne va vers l'architecture, moi j'en pars, c'est pourquoi je compose avec des abstractions (couleurs) et j'arrange quand ces couleurs sont devenues des objets, par exemple je compose avec un blanc et un noir et j'arrange quand ce blanc est devenu un papier et ce noir une ombre ; je veux dire que j'arrange le blanc pour le faire devenir un papier et le noir pour le faire devenir une ombre.*

Cette peinture est à l'autre peinture ce que la poésie est à la prose.

Sa méthode. — *Si dans le système je m'éloigne de tout art idéaliste et naturaliste, dans la méthode je ne peux m'évader du Louvre, ma méthode est la méthode de toujours, celle que les maîtres ont employée, ce sont* les moyens, *ils sont constants.*

VAUVRECY



JUAN GRIS

L'excellent article de Albert Thibaudet dont un fragment parut ici (1) a fort réjoui ceux-là même qui estiment avec raison qu'il ne suffit pas de ne pas aimer une chose pour se croire tenu d'en dégoûter les autres.

Je suis souvent traité de panégyriste. Hélas ! même si la cause n'est pas excellente et le défenseur médiocre, la nécessité cruelle n'empêche pas que l'on se flatte plus volontiers d'être l'avocat que le procureur. Aussi n'y manquerai-je pas. Mais je songe surtout qu'en même temps que le militarisme guerrier il serait bon que l'on détruisît au même titre le militarisme critique. Comme l'adjudant de quartier, le critique a juré de ne

(1) *L'Esprit Nouveau*, décembre 1920.

jamais rien trouver sans reproche. Il trouve toujours, immanquablement le défaut de la cuirasse. Il ne trouve généralement que cela, et le plus regrettable, c'est que grâce à l'autorité que lui confère parfois son âge ou le petit anus de couleur tendre qu'il porte volontiers à la boutonnière, il réussit à caporaliser l'art de façon telle que le spectateur ne se présente plus devant une œuvre comme un homme désireux seulement d'éprouver une émotion mais comme un juge. Mieux encore les amateurs ne se contentent plus de regarder les œuvres, ils les passent désormais en revue militaire, même en revue de détail.

Il serait pourtant si peu compliqué de laisser dans l'ombre les événements ou les objets que l'on déteste pour ne glorifier seulement que ceux que l'on aime. Mais c'est, hélas ! que la vanité se déguise volontiers en juge ! A moins qu'il ne s'agisse de cette manie bien connue, qui ne se complaît que dans ce dont elle a horreur. Car il faut bien le dire et non dans un vain but moral, la critique n'est jamais aussi intéressée qu'elle pourrait le faire croire, elle ne l'est en somme pas plus que l'adjudant.

Je relis quelquefois les articles injurieux ou dédaigneux qui furent écrits sur Juan Gris avant qu'il n'eût conquis la place importante qu'il tient désormais dans l'histoire de l'Ecole cubiste. C'est que décidément une œuvre qui n'est pas uniquement une ébauche au bas de laquelle on a écrit « Fin » ne peut déchaîner le coup de foudre que provoquent généralement les œuvres gracieuses. De là cette faculté négative du spectateur de ne pouvoir goûter des qualités qui à cause de leur pondération même n'éclatent pas bruyamment au premier abord.

Le terme de « fausse maigre » dût être inventé par un juge sévère dont la vanité s'entêta spécialement à ne pas reconnaître l'erreur. De cette bévue à tirer un procédé un peu empirique et tout aimable d'ailleurs, il n'y avait qu'un pas. Et c'est en vertu de cette application de leur découverte que je conseillerais volontiers aux spectateurs qui aujourd'hui reconnaissent la valeur de l'œuvre de Juan Gris d'avouer simplement qu'ils l'avaient longtemps prise pour une « fausse-maigre », car au fond il y a en elle beaucoup de cela.

Aimer, désirer sont deux et le Beau n'est pas ce qui « plaît universellement ». En effet, rien ne plaît universellement et

c'est pourquoi le proverbe a raison qui dit que Des goûts et des couleurs l'on ne discute jamais. Le fait de plaire est subordonné à la convenance; il est d'ordre particulier et par suite tombe dans ces rêts de l'agréable et de l'utile que Kant semblait redouter, mais sans succès. Au surplus, plaire, hélas! n'est pas se faire aimer. Une œuvre faite seulement pour plaire montre une sorte de *beauté du diable* qui séduira nos sens un instant, mais laissera toujours notre cœur intact. C'est d'ailleurs ce qui me fit écrire, et je ne le crains pas de le faire à nouveau puisqu'aussi bien l'on autorise les musiciens à répétailler leurs thèmes, que l'on ne devrait pas acheter les tableaux gracieux et charmants, mais les louer simplement avec faculté de les échanger.

En effet, que de spectacles plaisants qui ne sont pas beaux ou réciproquement et qui nous touchent pour d'autres raisons. Une pochade impressionniste ou un dessin de Raphaël souffriront-ils le même qualificatif de *beau* ? Il y a peut-être que la distinction du Beau et du Sublime établie par l'esthétique académique n'est rien moins qu'arbitraire, et que ni l'une ni l'autre de ces notions ne s'adresse à la sensibilité dans ce qu'elle a de plus profondément humain. Le beau est au-dessous d'elle, le sublime la dépasse. Une toile de Chardin, comme une œuvre de Gris n'est ni belle, ni sublime, elle est *autre chose* et c'est cette autre chose qu'il nous faudra bien déterminer. Le Beau esthétique est le Sublime ramené non pas simplement à l'échelle humaine, mais à la numération commune que la nécessité fait accepter à notre raison mais contre laquelle s'insurge notre sensibilité qui pour être mesurable ne veut pas qu'on oublie qu'elle est infinie. Or le Beau esthétique qui est le critérium des œuvres agréables ne peut décidément contenir toute notre sensibilité rebelle aux chiffres et aux aphrodisiaques. Si nous subissons en effet très rapidement l'ascendant des œuvres charmantes c'est que nous sommes *manœuvrés* par ce qui plaît au point de perdre pied lorsque suivent les conséquences, surtout lorsque le charme superficiel qui nous a fait trop tôt succomber a fini d'exciter ou d'étourdir nos sens.

Le désir en effet doit toujours être stimulé par des particularités séduisantes qui ne s'accordent jamais avec la pure expression de la plus saine émotion. Et c'est pourquoi les

œuvres désirables sont tissées de singularités toujours relevées ou pimentées et qui risquent perpétuellement de dépasser leur but lorsqu'elles ne sont pas contenues par une mesure toute pédagogique, cette mesure que l'on nomme le bon goût. Le bon goût est la barrière qui interdit au désir de passer à la manie ou à la fureur, à l'homosexualité comme à la folie. Le bon goût peut donc entrer en ligne de considération devant les œuvres aimables ou plaisantes : il ne saurait être invoqué par les œuvres qui résultent d'émotions plus profondes, plus durables, plus saines et dont les qualités purement sensibles suffisent à déterminer le plus sûr équilibre.

Le Beau suivant donc la conception philosophique ne représente pas le génie de celui qui l'a exécuté : il n'est qu'une concession et une concession plus ou moins habile à la demande générale. Aussi lorsque le philosophe décrète que le Beau ne doit pas exiger de concepts, voilà qui est mieux encore qu'assez contradictoire.

Il faudrait donc entendre ce conseil dans un sens plus large que celui que lui assignait Kant. Chaque homme crée son beau particulier, le beau qu'il aime, plus simplement ce qu'il aime, tout court et non ce qu'aime autrui. Kant qui n'avait jamais vu une œuvre d'art sentait qu'un spectacle de la nature, ciel, paysage, montagne et même les objets familiers qui l'entouraient étaient susceptibles d'éveiller des émotions en lesquelles ni la sensualité, ni la sentimentalité, ni les goûts de la psychologie ou de la décoration n'avaient de part efficace.

C'est pourquoi il faudrait sans doute accorder plus de soin à une étude de la notion du *Sublime*, notion en quoi l'on trouvera seulement le but suprême de toute manifestation de notre sensibilité illimitée, à condition toutefois de ne pas lui assigner ce sens toujours péjoratif que lui donne l'esthétique scolaire et de ne pas le situer *au-dessus* de notre entendement.

L'œuvre de Juan Gris nous y aidera considérablement.

Notre sensibilité, je le disais, est infinie ; elle est infinie comme le ciel, ce prototype du sublime suivant la conception philosophique. Toutefois, au contraire de celle du ciel, son infinité repose en notre cœur au lieu de tabler sur notre raison. Or les objets familiers que l'art de Juan Gris cristallise montrent

de multiples faces à l'occasion desquelles notre sensorium reflète des émotions sans cesse renouvelées. Juan Gris mire son innombrable sensibilité dans les choses que l'entourent comme d'autres la mirent dans le ciel ou dans leur glace, et c'est ainsi qu'il nous invite à prendre part à une communion intime avec l'essence même des objets qu'il a dessein de peindre.

Déjà, Winckelmann avait comme défini cette manière d'exprimer l'émotion : « L'ancien style des Grecs, dit-il (et par là il entend celui qui fut pratiqué depuis l'origine de l'art grec jusqu'à Phidias), était fondé sur un système de règles prises à la nature, mais qui dans la suite s'en éloignèrent pour devenir *idéales*, de sorte qu'on travaillait moins d'après la nature qu'on aurait dû imiter que d'après le système idéal qu'on lui avait substitué. Et Winckelmann appelle le plus ancien style le *grand* et le *sublime*, pour nommer le *beau* style, celui qui va de Praxitèle à ce que l'on nomme la décadence ; marquant ainsi combien la seconde période de l'art grec avait comme dénaturé la magnifique spontanéité de son premier génie.

Suivant cette distinction encore obscure de Winckelmann, nous apercevons que l'œuvre de Juan Gris est une sorte d'acte de foi en la nature propre des choses et ce indépendamment de tout concept idéaliste ou réaliste. Mais les choses posées ici ne sont plus les représentations d'entités dites supérieures telles que les Divinités. Il ne s'agit plus pour Juan Gris de réaliser des Dieux à l'image de l'homme et ce à l'aide de petits concepts esthétiques, mais de confronter le sublime, c'est-à-dire la profondeur infinie de notre sensibilité et les lois physiques que cette dernière se donne volontiers à l'occasion de la construction de l'objet réel et familier qu'est un tableau.

L'œuvre de Juan Gris indique donc qu'entre les conceptions du Beau et du Sublime de la philosophie existe une place importante pour une notion intermédiaire, notion dont le vide éclate à la considération de certaines œuvres de l'art ancien comme du moderne pour ce qu'elles ne peuvent décidément s'accommoder de l'une ou l'autre des distinctions trop absolues citées plus haut.

Si en effet la Raison est la cause spécifique du Beau esthétique, si la Sensualité, qui d'elle-même ne connaît pas de bornes est celle du Sublime illimité dont parle la philosophie,



Nature morte (116 × 73), 1916. *Collection Léonce Rosenberg.*

JUAN GRIS

l'œuvre de Juan Gris nous dit qu'entre la Raison et la Sensualité il faut compter, comme levain de l'imagination, avec le sentiment de l'Amour. A tel point que l'enseignement qui se dégage de cette œuvre, enseignement que sans doute n'entendra jamais la Sorbonne, nous amène à envisager la conception d'une notion particulière qui tiendrait également à la Raison et à la Sensualité et que l'on pourrait appeler le *Sublime familier*.

Ainsi donc si nous acceptons le terme : *amour*, dans ce qu'il signifie un accord harmonieux entre deux objets, il ne faut pas s'étonner que l'œuvre de Juan Gris ne plaise pas immédiatement suivant l'exemple de celles qui vivent de leurs charmes. Comme devant tous objets que l'on est appelé à aimer durablement, une sorte d'obstination invite le spectateur à considérer les toiles de Juan Gris ; elle le violente doucement et avec insistance, encore qu'il paraisse invariablement s'y refuser au premier abord. Cette obstination et cette hésitation sont celles de l'objet qui cherche son équilibre par rapport au point d'appui sur lequel il veut le réaliser : Hésitation des oscillations électriques à trouver leur régime propre, balancement de l'eau entre deux vases communicants.

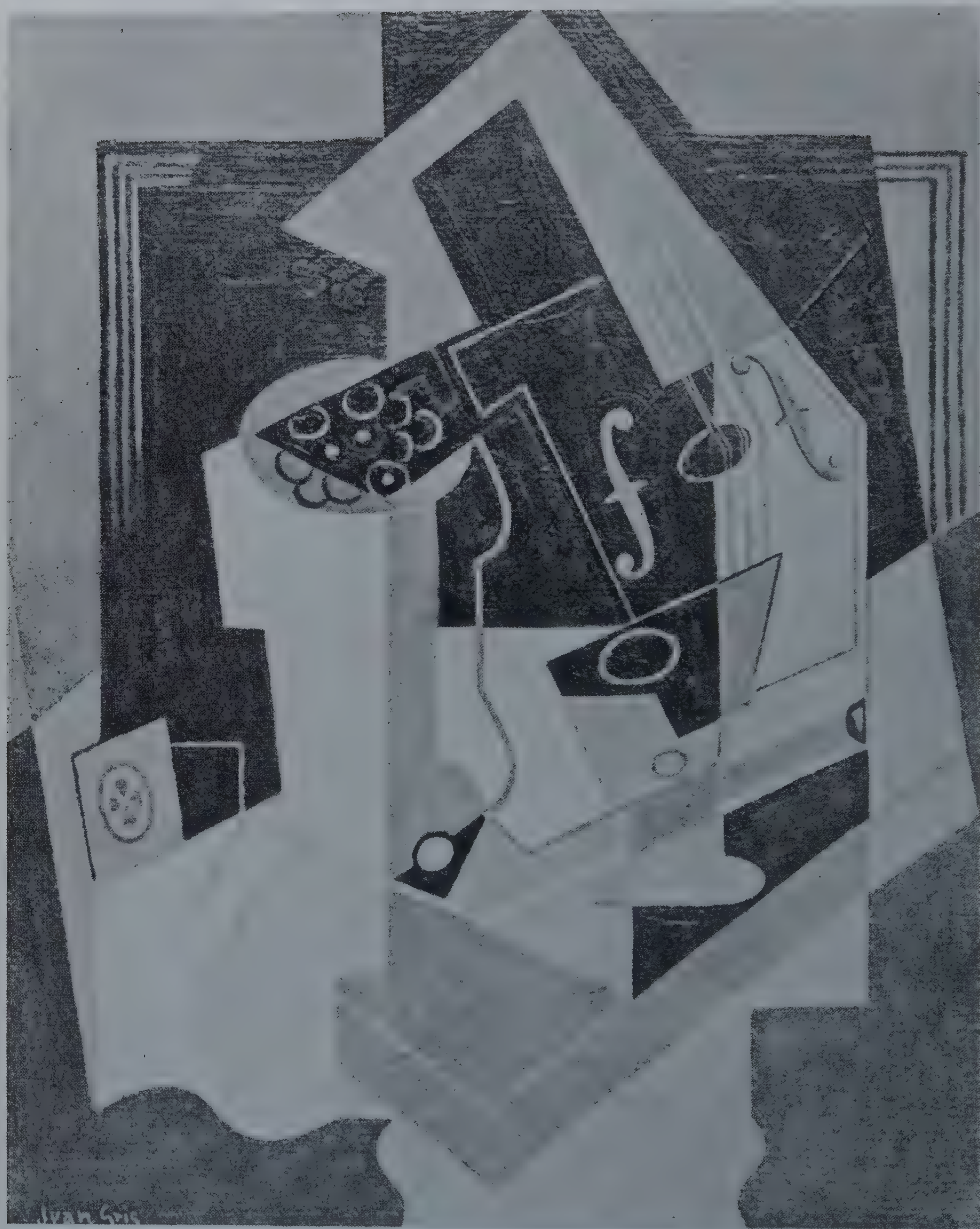
Lorsque nous nous sentons attirés par une œuvre exclusivement charmante, du fond de notre entendement surgit toujours une sorte de regret qui est l'avertissement de notre raison devant un essai d'équilibre qui ne se réalisera point. Nous avons comme l'impression qu'entre cet objet et nous ne naîtra *qu'un amour qui ne sera jamais partagé*. L'œuvre charmante nous inspire toujours une sorte d'amour superficiel qu'elle ne nous rend pas. A flatter uniquement nos sens elle nous prend tout entiers mais ne se laisse jamais prendre à son tour. Tous les hommes sont plus ou moins peintres, poètes, ou sculpteurs ; mais par dessus tout ils sont musiciens. C'est pourquoi l'œuvre charmante suscite en nous par sa légèreté même les émotions les plus diverses : elle ne craint même pas, par un contre-sens en lequel elle se complaît voluptueusement, de provoquer la petite bête musicale qui tente toujours d'enserrer entre ses griffes le faisceau de notre système nerveux.

L'œuvre de Juan Gris, pleine de pudeur, de *respectability*, si l'on veut, touche d'abord aux fibres spéciales de ceux des spectateurs qui plus purement et plus jalousement *artistes* que



Nature morte (1919) (65×50) *Collection Léonce Rosenberg*

JUAN GRIS



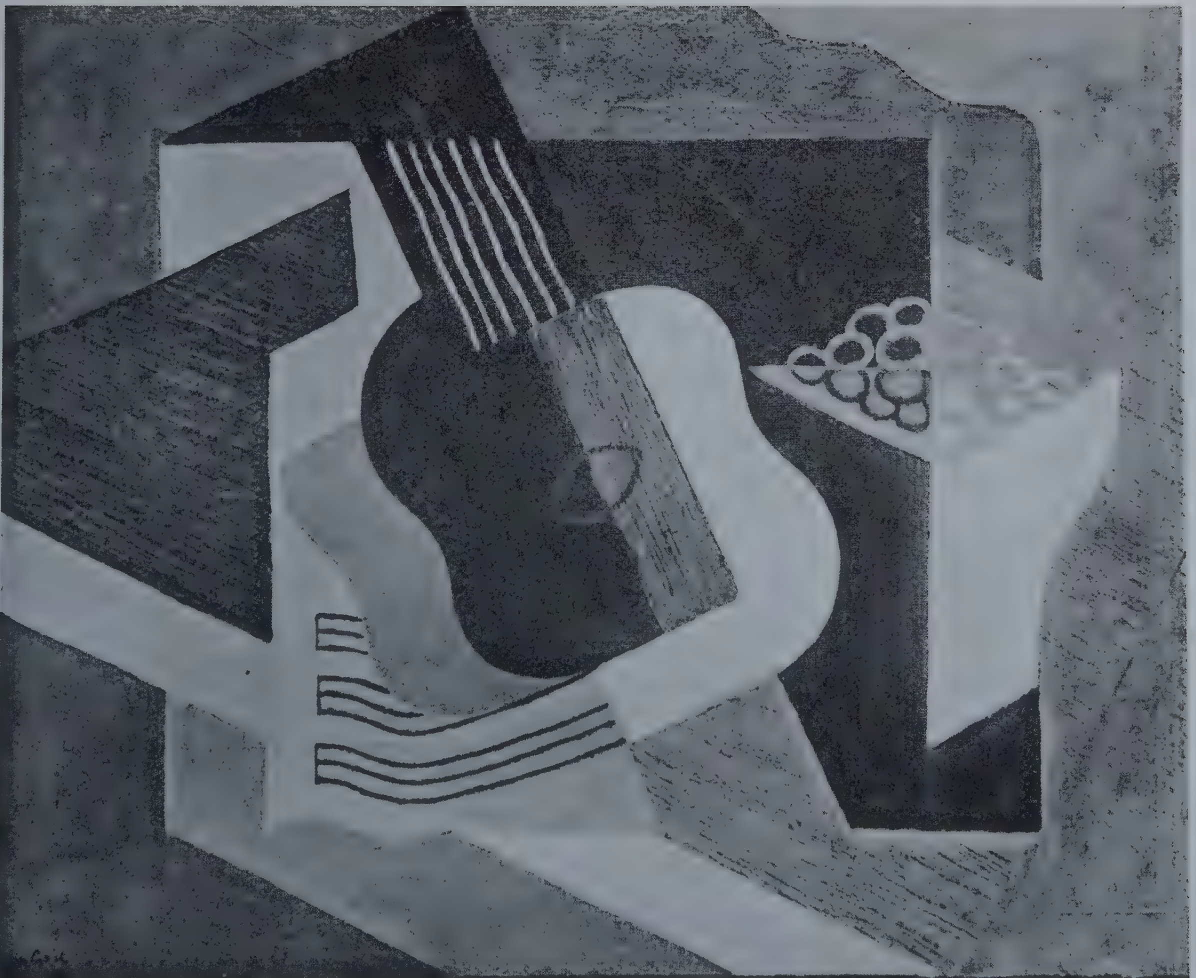
Nature morte (1919) (60×73) *Collection Léonce Rosenberg*

JUAN GRIS



Nature morte (1919) (81×65) *Collection Léonce Rosenberg*

JUAN GRIS



Nature morte (1919) — (60×73) *Collection Léonce Rosenberg*

JUAN GRIS



Arlequin à la guitare (1919) JUAN GRIS (116×89) *Collection Léonce Rosenberg*



Nature morte (1920) (73×92) *Collection Léonce Rosenberg*

JUAN GRIS



Nature morte (1920) *Collection Simon*

JUAN GRIS



Nature morte (1920) JUAN GRIS *Collection Simon*

peintres demandent à l'ordonnance sévère d'un tableau la nourriture d'une sensibilité plus exigeante, plus pondérée, d'une sensibilité moins romanesque et moins impétueuse.

Schopenhauer disait que les traductions ne pouvaient pas être exactes pour la raison que les mots des différentes langues étaient comme des cercles qui ne parvenaient jamais à se recouvrir parfaitement. Les sensibilités humaines sont également si diverses qu'il est bien difficile de réaliser entre elles un accord absolu. Mais alors, et c'est pour ne l'avoir pas fait que l'œuvre de Juan Gris possède une telle pureté, mais alors, dis-je, il ne faut pas tenter de provoquer de force une communion quelconque par le culte exclusif des moyens secondaires que l'on trouve à l'arsenal des règles, des concepts, des habiletés, des modes et des goûts.

L'alambic de la mémoire de Juan Gris fonctionne comme son cœur et sans besoin de stimulants ou de médecines. Autrefois le sculpteur Manolo racontait qu'après avoir semé des carottes dans son jardin, il allait tous les matins les déterrer pour voir si elles avaient poussé. Au contraire de ce procédé Juan Gris ne puise pas hâtivement dans sa mémoire, pour satisfaire les sensibilités superficielles, il recueille simplement sa substance écoulée lorsque son émotion l'y invite. Aussi, l'œuvre de Juan Gris, pour ne se parer ni de rouge aux joues, ni de noir aux yeux, ne séduit pas immédiatement ni irrésistiblement. L'obstination dont je parlais plus haut et avec laquelle elle s'impose peu à peu au spectateur provient donc en premier lieu d'une sorte de trouble indéfini, d'inquiétude vague qu'elle détermine d'abord dans le monde de notre sensibilité. Ce n'est pas de l'attraction, ce n'est pas de la répulsion non plus. *Après la première vue on se prend à baisser les yeux.* Il y a là en elle un quelque chose qui provoque une sorte de malaise qui ne déplaît pas, un embarras qui ne gêne pas absolument non plus. Après avoir détourné les yeux, l'on se prend à la regarder peu à peu, de plus en plus, et comme en dessous. C'est que si l'œuvre de Juan Gris réussit à rencontrer les sensibilités qui répondent à la sienne propre, elle ne tâche pas à les convainre par des agacements, des affectations ni des mines, mais seulement par l'exposition franche de ses défauts comme de ses qualités. Loin de chercher, dès l'abord, à l'exemple des

œuvres charmantes, à posséder sans être possédée, comme Laïs le voulait faire sans doute d'Aristippe qui savait s'en défendre, elle compte sur sa patience et sur le temps, persuadée qu'elle est d'arriver à ses fins. Elle croit fermement qu'elle sera profondément aimée pour elle-même et par des sensibilités qui ne contenteront pas seulement le flirt ou la possession sans lendemain. Cet amour sera sans doute long à s'affirmer, mais elle sait qu'une fois solidement établi et ce sans précipitation, il engendrera non pas la lassitude mais une solide affection telle que la qualité est susceptible d'en susciter. Elle ne sera pas un simple ornement dont l'on goûte plutôt le rayonnement que la valeur propre ; elle commandera le respect et l'attention, exigera un mur pour elle seule et tyrannisera doucement par des exigences que l'on reconnaîtra bien légitimes.

Horace disait : « Je tâche à posséder sans être possédé. » L'œuvre de Juan Gris réussit, elle, à posséder entièrement ceux qui se sont laissés subjuguer par son emprise. Mais c'est aussi que, par la confiance et l'estime qu'elle provoque et grâce aux qualités qu'elle exige de ceux qu'elle a choisis, elle se donne entièrement à son tour. Il suit de là que le spectateur ne subit pas les affres d'un amour violent, unilatéral, si l'on peut dire, et dont la fugacité que l'on connaît bien ne suffit pas à pallier avec les tortures qu'il éprouve le dégoût prochain qu'il entrevoit, il éprouve devant l'œuvre de Juan Gris la douceur *d'un amour partagé.*

Ainsi donc ceux qui aiment cette œuvre sont profondément aimés d'elle, et l'on peut dire qu'entre les deux objets se réalisera véritablement le plus mutuelle des possessions. Le paysage, le ciel et l'arbre que vous trouvez beaux sont de véritables œuvres d'art créées par vous et bien à vous. Aussi l'œuvre de Juan Gris semble-t-elle toujours un peu l'œuvre de celui qui l'aime. Les sensibilités du spectateur et de l'artiste sont deux harmoniques qui se réflètent durablement, deux échos qui se répéteraient toujours.

Si donc et comme je le disais plus haut, l'œuvre de Juan Gris n'est ni belle ni sublime, c'est justement parce que sa rareté la qualifie d'une façon particulière que le jugement est nécessairement impuissant à discerner. Elle n'est pas belle au sens vulgaire du mot, c'est-à dire agréable. Elle ne l'est pas non



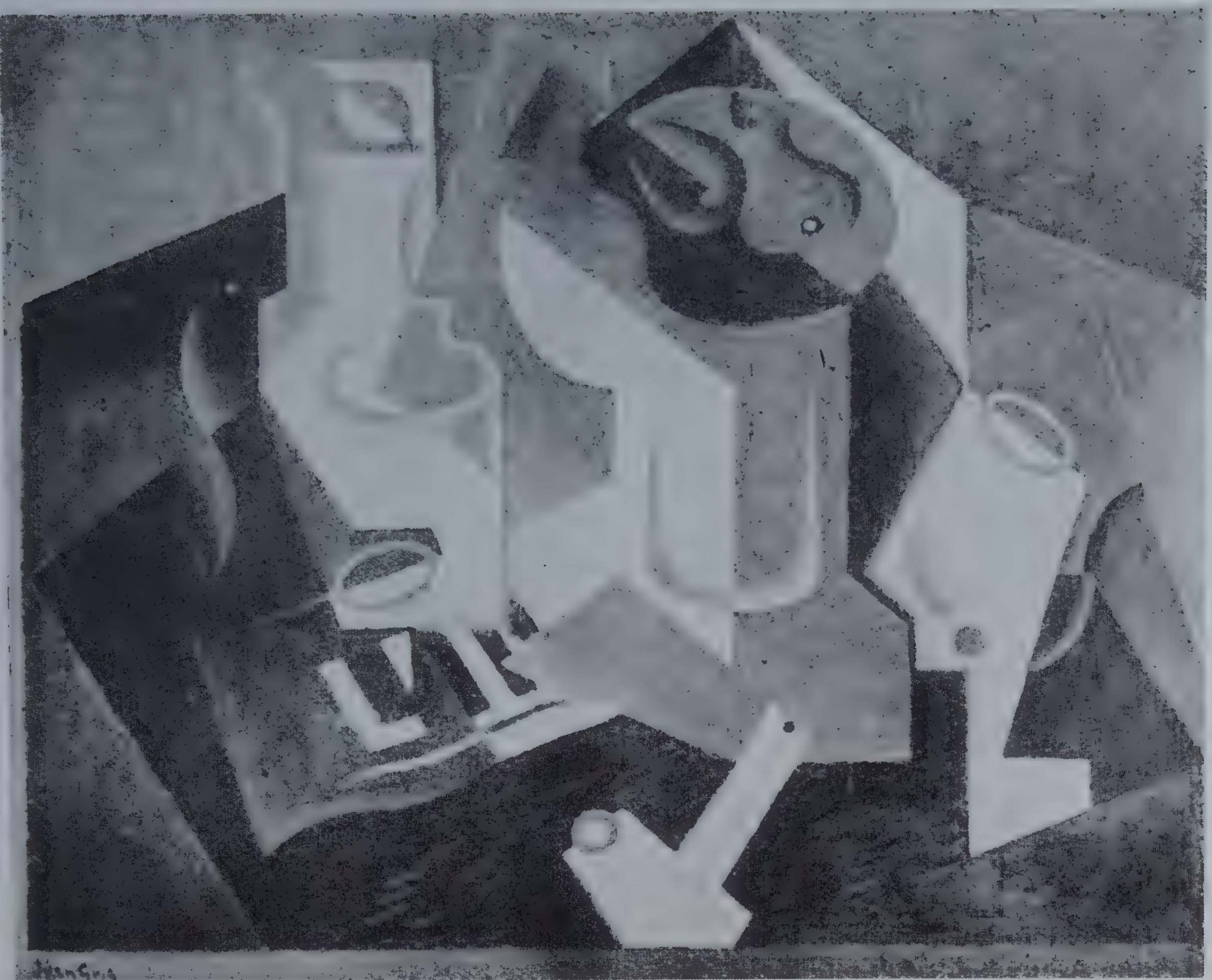
Dessin 1920

JUAN GRIS

plus au sens philosophique qui implique toujours un accord de l'imagination ou plutôt une limitation de l'imagination imposée par ce sentiment de la proportion qui provient un peu du goût humain de l'imitation. C'est pourquoi je penchais plus haut pour un sublime plus humain que celui de la philosophie des écoles.

Notons-le bien, le *sublime familier* de l'art de Juan Gris contient autant que le sublime de l'Ecole un caractère d'illimitation très nettement marqué. A côté de l'héroïsme, il existe des sentiments et des vertus qui possèdent un tragique aussi intense mais qui, pour être moins grand, est beaucoup plus humain. L'amour peut être aussi *sublime* que le ciel. Or dans le voyage quotidien qu'il fait à l'intérieur de sa sensibilité ou autour de sa chambre, comme je l'ai dit ailleurs, Juan Gris rencontre sous chacun de ses regards des éléments plastiques dont il recule continuellement les limites. Sa chambre est aussi vaste que l'Océan et son amour pour les choses leur assigne tous les jours de nouvelles *illimitations* à la manière dont l'astronome recule de soirs en soirs le ciel en découvrant de nouvelles constellations. J'ai toujours eu un faible pour la définition du Beau par Rousseau : « Le Beau c'est ce qui n'est pas. » Rousseau n'avait-il pas présente à la pensée la vision de quelque Paradis où le beau se fût renouvelé chaque jour ? Ainsi Juan Gris redonne quotidiennement une existence nouvelle aux objets qui l'entourent parce qu'il les aime et que seul l'amour dont il les couve est capable de recommencer leur vie.

Cependant, et c'est en quoi réside la source de leur qualité, ses œuvres sont créées volontairement, c'est-à-dire qu'elles ne sont jamais l'effet des hasards d'une rencontre. Elles ne sont pas toujours les enfants d'une nuit d'Idumée, mais elles ne sont jamais des enfants du Samedi soir. L'amour profond qui leur a donné naissance contient en soi le monde entier des formes et des couleurs dont il dirige simplement l'imposante grandeur. Grâce au *Sublime familier* qu'elle respire quotidiennement l'œuvre de Juan Gris nous accoutume à une sorte de mystère qui pour ne rien livrer de ses secrets devient notre compagnon. C'est ce qui explique en définitive pourquoi la contemplation de cette œuvre commence par indisposer un instant, par décourager même, pour finir peu à peu par en-



Nature morte (21 × 23), 1918. *Collection Léonce Rosenberg.*

JUAN GRIS

vahir et étreindre la sensibilité au point qu'elle ne peut plus s'en détacher.

Un méridien décide de la vérité, disait Pascal. Chaque heure en effet suit son méridien, mais tous les méridiens se joignent aux pôles, où il n'y a plus d'heures parce qu'elles y sont toutes. Ainsi l'œuvre de Juan Gris. Elle est illimitée parce qu'elle contient et distribue toutes les limites ; elle est familière parce que ses limites sont assignées à tous les menus objets que crée sa sensibilité pour les besoins immédiats de notre émotion.

J'aime l'œuvre de Juan Gris parce qu'elle ressemble à une jeune bourgeoise de qualité. A-t-elle de la beauté, de l'esprit ou du charme ? Les définitions ne sont pas ici de saison : je sais seulement qu'elle a mieux que tout cela. Elle n'est pas revêtue de trous retenus par des épingles, je la vois moulée dans un costume tailleur bleu marine et de coupe irréprochable. Je ne sais si elle a respecté la dernière mode ou devancé la prochaine. Je vois seulement qu'une fourrure sombre lui donne la plus confortable des austérités. Les yeux modestement baissés sur un corsage plein de promesses très réservées, elle va d'un air naturel et plein d'une pudeur que l'on sent très susceptible d'abdiquer devant certains regards et que l'on goûte d'autant plus que l'on devine qu'il ne s'agira jamais de ceux du premier venu. Dans ce moment même, il est bien vrai qu'elle ne plaît pas d'abord et nous l'accuserions volontiers de pruderie si notre dépit ne venait à disparaître à la vue de cette élégance sobre qui le long de son corps se joue de l'aigrette blanche du chapeau de velours noir à la pointe brillante des souliers vernis.

Il ne faut cependant pas s'y tromper, la placidité de son visage peut masquer les troubles intérieurs les plus tragiques. Toutefois les qualités d'ordre qu'elle possède et qui attirent spécialement ceux des hommes qui ont le goût de cette notion éternelle leur rappellent toute l'ardeur profonde et ingrate qu'il faut posséder pour les exercer. C'est pourquoi le spectateur qui n'est pas un badaud se prend à aimer cette dignité un peu hautaine et qui brûle parfois de fièvre contenue : il s'éprend profondément enfin de cette sérénité pleine d'une distinction non plus acquise ou *réacquise* au cours des siècles, mais d'une distinction naturelle que lui valent ses qualités et son ignorance de l'affectation.

Si l'on tenait absolument au terme de beauté, l'on pourrait dire que l'œuvre de Juan Gris est belle comme la Vertu.

Maurice RAYNAL.



Dessin **Juan Gris** 1920

APPELS DE SONS
APPELS DE SENS

Le besoin irréfrénable d'écrire que possède l'homme dans tous les états acritiques (morbides ou normaux), souligne fortement le rôle de l'expression verbale (de la littérature dans le sens le plus large) qui est l'extériorisation. l'expulsion, l'accouchement des tendances et de passions irréalisées qui nous tourmentent.

Ecrire soulage comme se confesser. Tout écrit est une confession. L'expression verbale de nos tendances et de nos passions est le plus puissant élément d'équilibre individuel et social.

Les caractères des représentations lyriques libres que nous avons reconnus, entre autres, dans la rêverie et le rêve se retrouvent dans les écrits libérés du joug : ratiocineur concrétisme, inactualité. surréalisme, discontinuité. De même, pour leurs modes d'association.

Mais venons-en aux mécanismes verbaux. Ce qui frappe tout d'abord, c'est le rôle considérable, dans les écrits lyriques, de ce que nous appelons *l'appel sonore.* A mesure que le contrôle intellectuel diminue, les mots tendent à s'évoquer entre eux, à s'appeler et à se grouper non plus en raison de leur sens, de leur contenu, mais en vertu de leur forme. Dans la fatigue, par exemple, on a constaté, au cours d'expériences, la grande fréquence des mots associatifs donnés par leur ressemblance formelle avec le mot thème. Exemples : feu-vieux, long-lion. Or, ces appels sonores peuvent être des *appels de voyelles,* et nous avons les consonnances, les assonnances, les rimes (même

dans la prose), au début, au milieu, comme à la fin des mots ; — ou bien des *appels de consonnes*, et nous avons les allitérations et ce que je propose d'appeler les rimes allitératives telles que « rêve » et « rive » dont la place (justifiée par l'instabilité philologique des voyelles) est marquée dans nos moyens littéraires. La combinaison des rimes voyellantes et des rimes allitératives donnera les rimes riches.

On n'a guère étudié le rôle de ces appels dans l'expression verbale du lyrisme. Pour la rime, certains ont parlé de hasard, de contrainte extérieure, d'entraves inutiles. Mais tous les vrais poètes ont toujours protesté contre ces hérésies. Les rimes, ont-ils dit, ne sont pas des entraves, elles sont des ailes. Un poète ne peine pas pour rimer ; les rimes lui apparaissent spontanément en devançant la recherche et Banville exagère à peine lorsqu'il dit que ce qui apparaît tout d'abord lorsque l'on veut faire un poème, ce sont les rimes.

Elargissons ces déclarations à toutes les formes d'appel sonore et nous verrons la place considérable que prend l'automatisme dans l'expression verbale spontanée.

Or, la rime riche (en vers ou en prose) devient aisément un *jeu de mots* et nous voici en possession d'un nouveau moyen d'expression trop méconnu. Tous les poèmes de fous sont pleins de jeux de mots et aussi, si l'on y regarde de près, les œuvres de nos plus grands écrivains, de Rabelais à Victor Hugo... pour ne parler que des morts...

Si l'on joue lourdement, on ne fait que du calembour ; mais si l'on y apporte quelque légèreté, on unit par le truchement des mots deux réalités d'ordre différent en les enrichissant l'une par l'autre. C'est là un excellent moyen de surréalisme. Pour laisser un jeu entre les mots, il ne faut pas dépasser l'à-peu-près.

Enfin, on a observé un singulier enchaînement des mots directeurs des rêves ou de l'expression lyrique verbale, analogue à certains jeux que l'on appelle *queues de mots*. Faute d'un terme reçu (celui d'écholalie ayant un autre sens) nous l'adopterons donc.

Maury cite de curieux exemples de rimes riches de début de mots comme charpente d'un rêve, et ce sont : pélerinage, Pelletier, pelle ; de rimes complexes en forme d'à-peu-près ; jar-

din, Chardin, Janin, etc. Enfin, il donne cette belle série : Kilomètre, Kilos, Gilolo, lobélia, Lopez, loto, qui, en même temps que d'autres formes, nous montre des queues de mots.

Tous ces moyens, que Dugas couvrirait sans doute du terme général de psittacisme, sont des plus familiers dans tous les états où s'affaiblit le contrôle rationnel et se révèlent non comme des raffinements d'une littérature décadente, mais comme les moyens naturels, spontanés, fournis par l'automatisme à l'expression lyrique verbale.

***

On a dit que la rime (et par conséquent tous ces appels sonores, tout ce psittacisme) « introduit le hasard comme facteur arbitraire de l'évocation », et l'on en a déduit qu'elle était le point de départ d'associations automatiques chez le poète (Antheaume et Dromard).

Voilà qui contient plusieurs erreurs. D'abord l'emploi du mot hasard est des plus fâcheux : toute expression de notre moi n'est-elle donc pas strictement déterminée ! C'est ce qui a lieu ici encore et la signification, le sens des mots sont imposés à l'automatisme par nos tendances les plus profondes. Elles sont même « surdéterminées » selon l'expression freudienne et expriment ce qu'il y a de plus intime en nous. Sur l'injonction de nos tendances, l'automatisme agit dans la limite de ses moyens et, en prenant la forme du psittacisme, en fournissant à la conscience des rimes, des allitérations, etc. Les mots associent ensuite leurs représentations. Les jeux de mots provoquent des jeux de représentations.

Il est évident que ces groupes de mots obtenus non pas par un enchaînement rigoureux et logique des significations, comme dans le discours intellectuel, mais par un psittacisme inspiré par nos tendances — constituent un moyen de choix pour l'expression verbale du lyrisme.

Paul Dermée.

RABINDRANATH TAGORE

LE JARDINIER D'AMOUR

Après des siècles de littérature, la poésie porte sur ses épaules le lourd poids de nombreux chefs-d'œuvre. En France, après Villon, Charles d'Orléans, Clément Marot et le génial Ronsard — que Boileau mauvais poète et critique du sens commun traite si mal dans son *Art Poétique,* — Malherbe prône la poésie constructive ; Corneille la charge d'une vraie grandeur tragique ; Racine l'humanise et la passionne ; La Fontaine unit Longus et le Musset des comédies ; André Chénier tourne des vases grecs aux figures lyriques tour à tour sensuelles et tendres. Enfin, les romantiques Hugo, Vigny, Lamartine, Musset, etc., dont je reconnais tout le génie, surchargent tellement la poésie que l'on se demande si la fraîcheur ronsardienne et sa souple spontanéité ne seront pas écrasées et étouffées à jamais. Heureusement que voici le vingtième siècle où nous pouvons compter sur une vraie renaissance de la poésie.

Le poète Tagore ne porte pas sur lui tout le bagage poétique des littératures classiques d'Occident. Il semble à l'aise sous le poids de la tradition orientale. Il n'a pas la verve et l'intensité du fin ironiste que fut Lautréamont, ni l'humanité et la spontanéité d'un Rimbaud, ni la poésie constructive et imprégnée d'une exquise émotion artistique d'un Mallarmé. Il ne participe non plus de l'inspiration des cubistes qui, tout en construisant, chacun dans une forme différente, ne manquent pas de fraîcheur ; ni enfin de celle des dadaïstes dont la sponta-

néité presque géniale et inconsciemment constructive nous enlève un lourd fardeau des épaules.

Et pourtant, Rabindranath-Tagore est très près de nous.

Un Zarathoustra plus calme et moins vaniteux, un Maeterlinck non dramatique et sans amertume et le doux et harmonieux poète du « Cantique des Cantiques », — voilà ce qu'il est pour nous Occidentaux.

« *Le silence du ciel est partout alentour.*
Chasser mon hôte silencieux, je ne le puis ;
Je regarde son visage dans la nuit et des heures de rêve passent (p. 16).

Cet amour entre toi et moi est simple comme une chanson » (p. 38).

— Tagore ne compte pas pour nous comme artiste : en traduction — et peut-être aussi dans le texte — il n'est que poète. Mais quelle vraie âme de poète ! Ses images sont simples et directes — mais ni rares, ni nouvelles.

« *La nuit est profonde, la maison silencieuse, les nids des oiseaux sont enveloppés de sommeil* » (p. 51).

Musicalité et lyrisme, fraîcheur et humanité, voilà de quoi est composée la poésie de Tagore. Il est l'éternel amoureux :
« *Si tu ne peux m'aimer, bien-aimé, pardonne-moi ma douleur.*
« *Ne me regarde pas de loin avec mépris* » (p. 64).

Mais comme il nous le dit si bien, c'est le poète qui se sert de ce sentiment comme moyen. Lisez ce poème :

« *Soit, mais sachez que la seule couronne que j'aie tressée est pour celles que l'on voit apparaître dans des rayons de lumière, qui habitent des contrées inexplorées et qui vivent dans les chants des poètes.*

Il est trop tard pour me demander mon cœur en échange du vôtre » (p. 70).

Ronsard, cet autre amoureux, a mis plusieurs noms de femmes dans ses poèmes. C'est ce qui a donné tant de travail à la critique. Une année, à l'Ecole des Hautes Études Pratiques à la Sorbonne, Monsieur Abel Lefranc nous faisait un cours d'érudition sur *l'identité* des amoureuses de Ronsard. Et voilà

une cinquantaine d'élèves fouillant dans les bibliothèques et les archives pour trouver le lieu et la date de naissance, les noms des parents, enfin tout ce qui concerne Marie, Hélène, Cassandre, Astrée, etc. Que de temps perdu pour la jeunesse ! Il suffit qu'un poète ait la fantaisie de mettre des noms imaginaires de femmes et de pays pour faire travailler toutes les cervelles des contemporains et pour metttre la critique en émoi... durant des siècles.

Tagore a vécu ses poèmes. Les a-t-il vécus réellement ou dans son imagination : cela nous importe peu. La vie extérieure du poète dépend de sa vie intérieure. Et si parfois en fréquentant un poète admiré on éprouve quelque déception, songez qu'héroïquement il a tout sacrifié à sa vie intérieure.

Mais le cas du poète dépaysé et muet dans les groupements d'hommes a tellement prêté au rire et à l'incompréhension que voilà même le doux Tagore envahi par l'amertume :

« *Il me tarde de vous dire les mots les plus profonds. Je n'ose pas ; je crains votre rire.*

C'est pourquoi je me moque de moi-même et fais éclater mon secret en plaisanteries.

Je fais fi de ma peine, de peur que vous n'en fassiez fi vous-même » (p. 75).

« *Il y a des hommes qui se tiennent aisément au premier rang ; d'autres qui occupent décemment le second.*

Laissez-les être utiles et prospères et laissez-moi être futile et fou.

Car, je le sais, là est la fin de tous les travaux : être ivre et se donner au diable » (p. 78).

« *— Pourquoi d'un regard, me rendez-vous confus ?*

Je ne suis pas venu en mendiant.

Je n'ai stationné qu'une heure au bout de votre cour, derrière la haie du jardin.

Pourquoi d'un regard me rendez-vous confus ? » (p. 92).

« *La journée nuageuse de juillet est longue aujourd'hui et je pense à ces jeux de la vie où j'ai toujours été le perdant* » (p. 121).

Ce poème dédié à la mort nous montre une suprême insouciance et une façon lumineuse d'imaginer la vie, la mort... comme une fête éternelle.

« *Viens au claquement de tes cymbales de coquillages, viens dans une nuit sans sommeil.*

Revêts-moi du manteau écarlate ; étreins ma main et prends-moi.

Que ton char soit tout prêt à ma porte et que tes chevaux hennissent d'impatience.

Lève le voile et, fièrement, regarde-moi en plein visage, Mort, ô ma Mort ! » (p. 140).

Quelquefois une image intensément lyrique crée un paysage qui n'a rien de plastique, mais qui vit, qui est humain et rien qu'humain :

« *C'était une nuit d'été ; la brise du sud soufflait et j'étais assis dans sa chambre abandonnée, où était demeurée la lampe éteinte, quand, soudain, devant mes yeux, les collines s'écartèrent comme des rideaux qu'on aurait tirés :* « *Ah ! c'est elle qui vient. Comment vas-tu, mon enfant ? Es-tu heureuse ? Mais où peux-tu t'abriter sous ce ciel découvert ? Hélas ! notre source n'est pas là pour apaiser ta soif :* » (p. 144).

« *Prenons d'assaut le ciel bleu ; emparons-nous de l'espace comme d'un butin au gré de notre course.*

Le rire flotte dans l'air, comme l'écume sur l'eau.

Amis, gaspillons notre matinée en chansons futiles : » (p. 146).

Tagore, poète d'Orient, est tout près de nous par la pureté, la fraîcheur et l'humanité. Il a adopté une forme analogue à celle du « Cantique des Cantiques ». Dans cette forme si vieille et si artificielle pour des poètes latins, mais admirablement adaptée au lyrisme oriental, Rabindranath Tagore a enclos une poésie ardente et pure — sourire de jeunesse pour le vieil Occident !

Céline ARNAULD

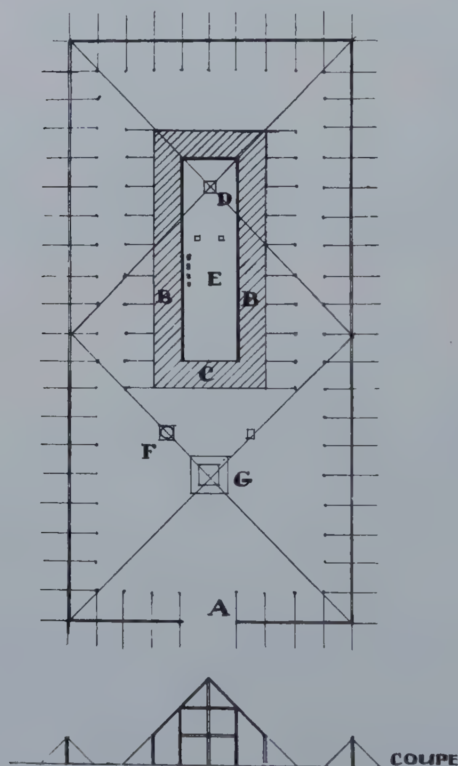


Les Tracés RÉGULATEURS

DE LA NAISSANCE FATALE DE L'ARCHITECTURE. L'OBLIGATION DE L'ORDRE. LE TRACÉ RÉGULATEUR EST UNE ASSURANCE CONTRE L'ARBITRAIRE ; IL PROCURE LA SATISFACTION DE L'ESPRIT.

L'homme primitif a arrêté son chariot, il décide qu'ici sera son sol. Il choisit une clairière, il abat les arbres trop proches, il aplanit le terrain alentour ; il ouvre le chemin qui le reliera à la rivière ou à ceux de sa tribu qu'il vient de quitter ; il fonce les piquets qui retiendront sa tente. Il s'entoure d'une palissade dans laquelle il ménage une porte. Le chemin est aussi rectiligne que le lui permettent ses outils, ses bras et son temps. Les piquets de sa tente décrivent un carré, un hexagone ou un octogone. La palissade forme un rectangle dont les quatre angles sont égaux, sont droits. La porte de la hutte ouvre dans l'axe de l'enclos et la porte de l'enclos fait face à la porte de la hutte.

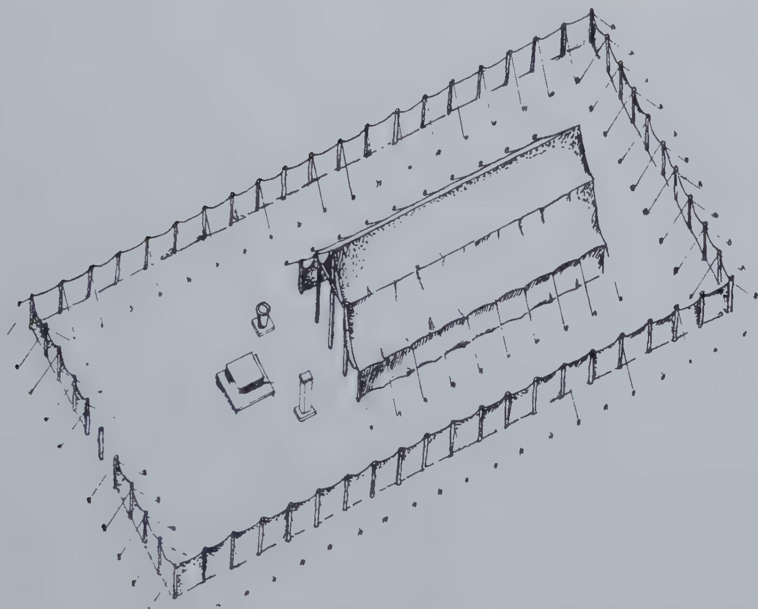
Les hommes de la tribu ont décidé d'abriter leur dieu. Ils le disposent en un endroit d'un espace proprement aménagé ; ils le mettent à l'abri sous une hutte solide et ils foncent les piquets de la hutte, en carré, en hexagone, en octogone. Ils protègent la hutte par une palissade solide et foncent les piquets ou viendront se haubanner les cordes des hauts poteaux de la clôture. Ils déterminent l'espace qui sera réservé aux prêtres et installent l'autel et les vases des libations. Ils ouvrent un portail dans la palissade et le mettent dans l'axe de la porte du sanctuaire.



TEMPLE PRIMITIF

A, *entrée ;*
B, *portique ;*
C, *péristyle ;*
D, *sanctuaire ;*
E, *instruments du culte ;*
F, *vase des libations ;*
G, *autel.*

Voyez dans le livre de l'archéologue le graphique de cette hutte, le graphique de ce sanctuaire : c'est le plan d'une maison, c'est le plan d'un temple. C'est le même esprit qu'on retrouve dans la maison de Pompéi. C'est l'esprit même du temple de Louqsor.



TEMPLE PRIMITIF

Il n'y a pas d'homme primitif ; il y a des moyens primitifs. L'idée est constante, en puissance dès le début.

Remarquez sur ces plans, qu'une mathématique primaire les régit. Il y a des mesures. Pour construire bien, pour bien répartir les efforts, pour la solidité et l'utilité de l'ouvrage, des *mesures* conditionnent le tout. Le constructeur a pris pour mesure ce qui lui était le plus facile, le plus constant, l'outil qu'il pouvait perdre le moins ; son pas, son pied, son coude, son doigt.

Pour construire bien et pour répartir ses efforts, pour la solidité et l'utilité de l'ouvrage, il a pris des mesures, il a admis un module, *il a réglé son travail*, il a apporté l'ordre. Car autour de lui, la forêt est en désordre avec ses lianes, ses ronces, ses troncs qui le gênent et paralysent ses efforts.

Il a mis de l'ordre en mesurant. Pour mesurer il a pris son pas, son pied, son coude ou son doigt. En imposant l'ordre de son pied ou de son bras, il a créé un module qui règle tout l'ouvrage ; et cet ouvrage est à son échelle, à sa convenance, à

ses aises, *à sa mesure.* Il est à *l'échelle* humaine. Il s'harmonise avec lui : c'est le principal.

Mais en décidant de la forme de l'enclos, de la forme de la hutte, de la situation de l'autel et de ses accessoires, il a été d'instinct aux angles droits, aux axes, au carré, au cercle. Car il ne pouvait pas créer quelque chose autrement, qui lui donnât l'impression qu'il créait. Car les axes, les cercles, les angles droits, ce sont les vérités de la géométrie et ce sont des effets que notre œil mesure et reconnaît ; alors qu'autrement ce serait hasard, anomalie, arbitraire.

Mais en déterminant les distances respectives des objets, il a inventé des rythmes, des rythmes sensibles à l'œil, clairs dans leurs rapports. Et ces rythmes sont à la naissance des agissements humains. Ils sonnent en l'homme par une fatalité organique, la même fatalité qui fait tracer la section d'or à des enfants, à des vieillards, à des sauvages, à des lettrés.

Un module mesure et unifie ; un tracé régulatenr construit et satisfait.

***

La plupart des architectes n'ont-ils pas oublié aujourd'hui que la grande architecture est aux origines même de l'humanité et qu'elle est fonction directe des instincts humains ?

Quand on voit les maisonnettes de la banlieue de Paris, les villas des dunes de Normandie, les boulevards modernes et les expositions internationales, n'a-t-on pas la certitude que les architectes sont des êtres inhumains, en dehors de l'ordre, loin de notre être et qui travaillent peut-être pour une autre planète ?

C'est qu'on leur a appris un bizarre métier qui consiste à faire accomplir par les autres, — maçons, charpentiers ou menuisiers, — des miracles de persévérance, de soin et d'habileté, pour élever et faire tenir des éléments (toits, murs, fenêtres, portes, etc.) qui n'ont plus rien de commun entre eux et qui n'ont vraiment pas pour but, pour résultat, d'être utiles à quelque chose.

***

Pour lors, on est unamine à considérer comme des prosateurs dangereux, des fainéants, des incapables, des obtus et des constipés, les quelques-uns qui ayant compris la leçon de l'homme primitif dans sa clairière, prétendent qu'il existe des tracés régulateurs : « Avec vos tracés régulateurs, vous tuerez l'imagination, vous intronisez la recette. »

— « Mais toutes les époques précédentes ont employé cet outil nécessaire ».

— « Ce n'est pas vrai, c'est vous qui l'inventez, car vous êtes un cérébral maniaque ! »

— « Mais le passé nous a légué des preuves, des documents iconographiques, des stèles, des dalles, des pierres gravées, des parchemins, des manuscrits, des imprimés... ».

***

L'architecture est la première manifestation de l'homme récréant son univers, le créant à l'image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. Les lois de pesanteur, de statique, de dynamique s'imposent par la réduction à l'absurde : tenir ou s'écrouler.

Un déterminisme souverain éclaire à nos yeux les créations naturelles et nous donne la sécurité d'une chose équilibrée et raisonnablement faite, d'une chose infiniment modulée, évolutive, variée et unitaire.

Les lois physiques primordiales sont simples et peu nombreuses. Les lois morales sont simples et peu nombreuses.

***

L'homme moderne rabote à la perfection une planche avec une raboteuse, en quelques secondes. L'homme moins moderne rabotait une planche assez bien avec un rabot. L'homme très primitif équarrissait fort mal une planche avec un silex ou un couteau. L'homme très primitif employait un module et les tracés

régulateurs pour faciliter sa besogne. Le Grec, l'Egyptien, Michel-Ange, ou Blondel employaient les tracés régulateurs pour la correction de leurs ouvrages et la satisfaction de leur sens artiste et de leur pensée mathématique. L'homme moderne n'emploie rien du tout et fait le boulevard Raspail. Mais il proclame qu'il est un poète libéré. (Un lyrique déchaîné, un monsieur qui ne sait pas grand chose et qui de nature est bien peu curieux.)

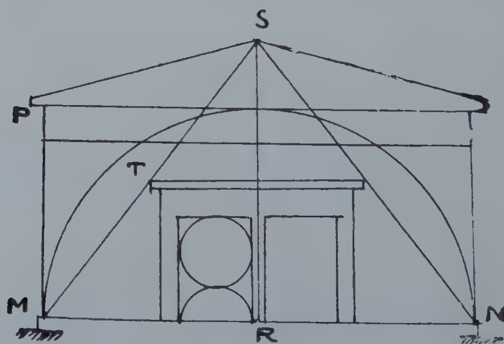
***

Un tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire : c'est l'opération de vérification qui approuve tout travail créé dans l'ardeur, la preuve par neuf de l'écolier, le C. Q. F. D. du mathématicien.

Le tracé régulateur est une satisfaction d'ordre spirituel qui conduit à la recherche de rapports ingénieux et de rapports harmonieux. Il confère à l'œuvre l'eurythmie.

***

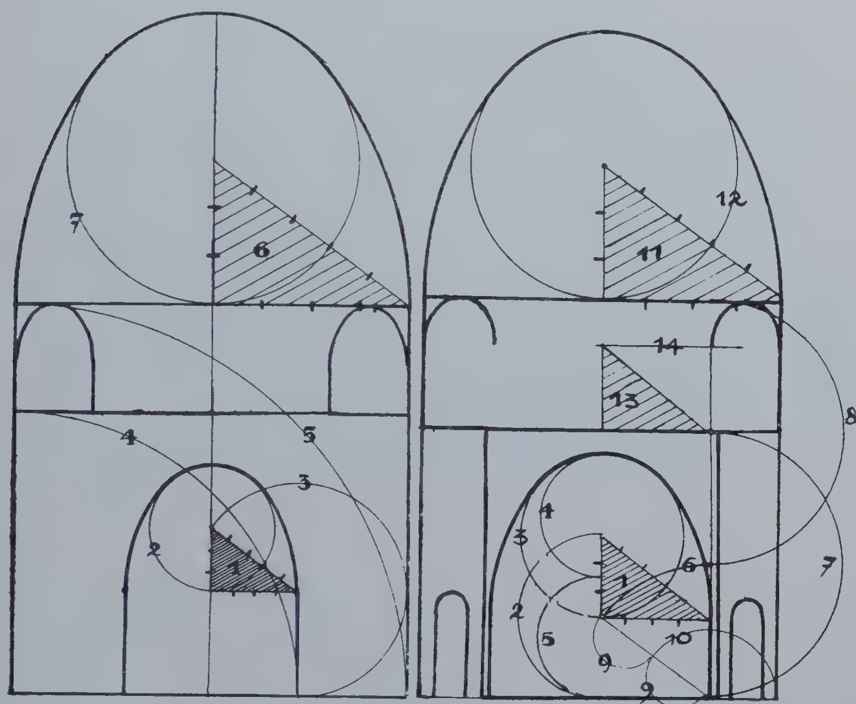
Voici des tracés régulateurs qui ont servi à faire de très belles choses et qui sont cause que ces choses sont très belles.



COPIE D'UNE DALLE DE MARBRE DU PIRÉE

La façade de l'Arsenal est déterminée par quelques divisions simples qui proportionnent la base à la hauteur, qui dé-

terminent l'emplacement de la porte et sa dimension en rapport intime avec la proportion même de la façade.



EXTRAIT D'UN LIVRE DE DIEULAFOY

Les grandes coupoles achéménides sont l'une des plus subtiles conclusions de la géométrie. Une fois la conception de la coupole établie sur les besoins lyriques de cette race et de cette époque, sur les données statiques et dynamiques des principes constructifs appliqués, le tracé régulateur vient rectifier, corriger, mettre au point, faire consonner toutes les parties sur le même principe unitaire du triangle 3, 4, 5 qui développe ses effets depuis le portique jusqu'au sommet de la voûte.



MESURÉ SUR N.-D. DE PARIS

La surface déterminante de la cathédrale est réglée sur le carré et le cercle (1).

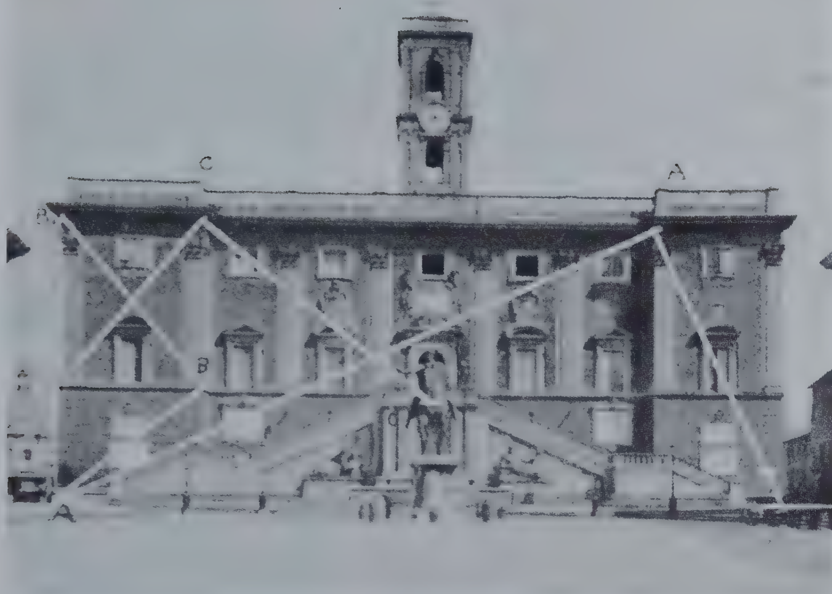
TRACÉ SUR UNE PHOTOGRAPHIE DU CAPITOLE

Le lieu de l'angle droit est venu préciser les intentions de Michel-Ange, faisant régner le même principe qui fixe les grandes divisions des pavillons et du corps principal, sur le détail des pavillons, l'inclinaison des escaliers, la situation des fenêtres, la hauteur du soubassement, etc...

L'œuvre conçue dans le site, associée au volume et à l'espace d'alentour, se ramasse sur elle-même, se concentre, s'unifie, exprime dans toute sa masse la même loi, devient massive.

---

(1) *Prendre garde pour Notre-Dame et pour la Porte Saint-Denis, aux modifications du niveau du sol apportées dans la suite par les édiles.*

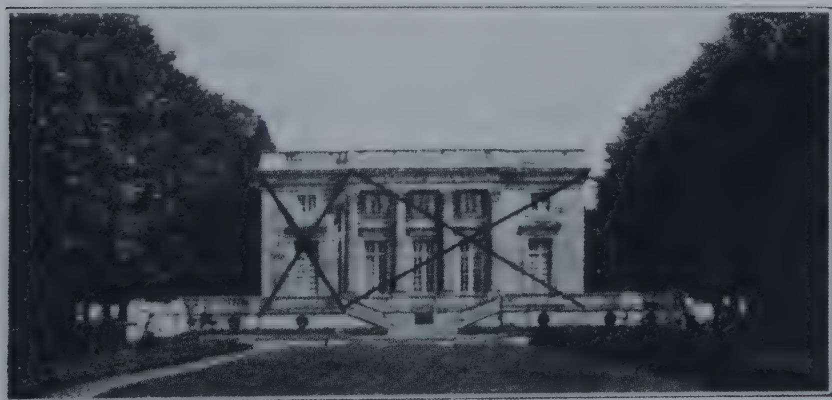


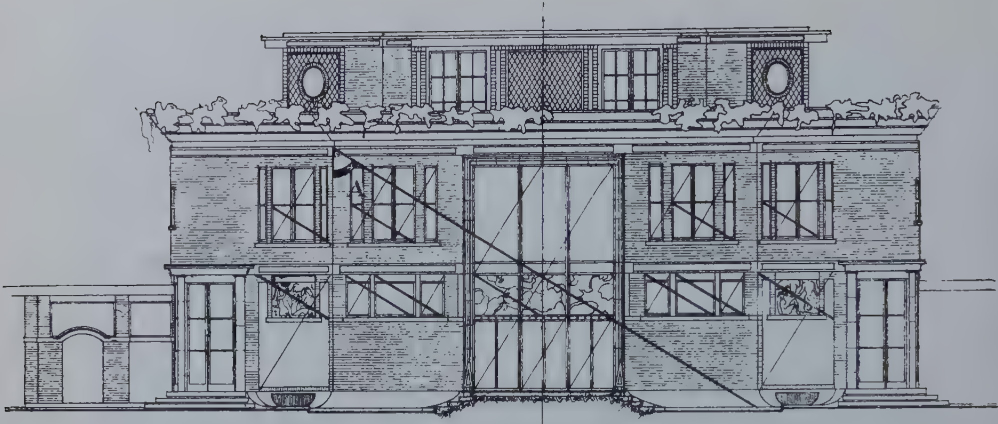
EXTRAIT DES COMMENTAIRES MÊMES DE BLONDEL SUR SA PORTE SAINT-DENIS (Voir en tête de l'article).

La masse principale est fixée, l'ouverture de la baie est esquissée. Un tracé régulateur impératif sur le module de 3, divise l'ensemble de la porte, divise les parties de l'œuvre en hauteur et en largeur, règle tout sur l'unité du même nombre.

LE PETIT TRIANON

Lieu de l'angle droit



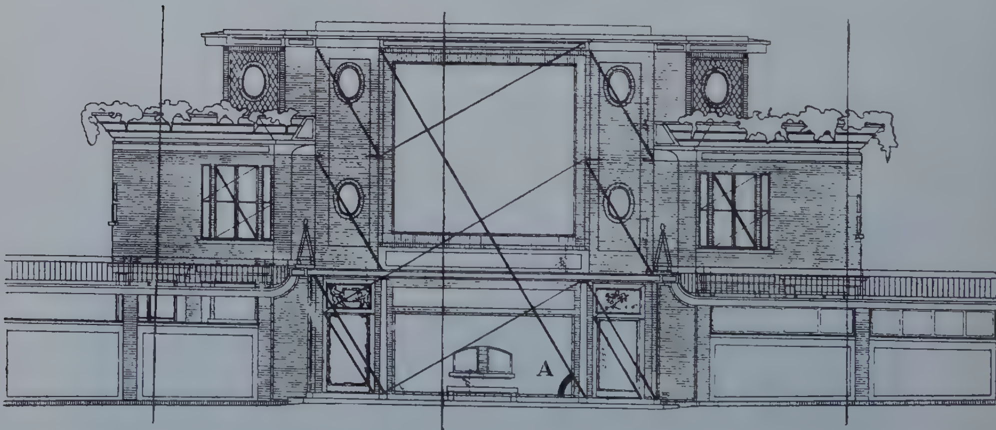


CONSTRUCTION RÉCENTE D'UNE VILLA

Le bloc général des façades, tant antérieure que postérieure, est réglé sur le même angle A qui détermine une diagonale dont de multiples parallèles et leurs perpendiculaires fourniront les mesures correctives des éléments secondaires, portes, fenêtres, panneaux, etc., jusque dans les moindres détails.

Cette villa de petites dimensions apparaît au milieu des autres constructions édifiées sans règle, comme plus monumentale, d'un autre ordre (1).

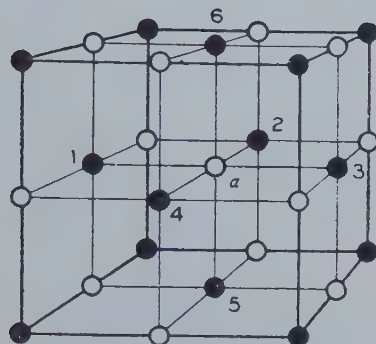
Le Corbusier-Saugnier.



(1) *L. C-S. s'excuse de citer ici un exemple de lui ; mais malgré ses investigations, il n'a pas encore eu le plaisir de rencontrer d'architectes contemporains qui se soient occupés de cette question ; il n'a à ce sujet que provoqué l'étonnement, ou rencontré l'opposition et le scepticisme.*

SCIENCES

RÈGNES



La théorie architecturale des valences chimiques vient de subir une modification profonde ; tandis que nous la croyions égalitaire nous la trouvons hiérarchique. L'esprit ne saurait dédaigner un tel champion de sa propre splendeur.

D'après les idées nouvelles sur la nature des phénomènes physiques, inspirées d'expériences telles que la polarisation des rayons X par des corps cristallisés, il ressort que *seule en chimie organique, la théorie des valences correspond bien à l'arrangement réel des atomes dans la molécule.*

En chimie minérale, quand deux éléments se combinent pour former un composé simple leurs valences *primaires* sont saturées. Mais, il existe encore autour de la molécule un champ de force qui lui permet de se combiner avec d'autres molécules, la liaison n'étant assurée alors que par ses valences *résiduelles* ou *secondaires.*

« Ainsi les chlorures, bromures et iodures de potassium et de sodium ont tous une structure analogue, représentée par la figure ; les atomes sont disposés aux nœuds d'un réseau cubique, les atomes de chlore et de sodium par exemple alternant suivant trois directions rectangulaires, de sorte que chaque atome de sodium est entouré de six atomes de chlore équidistants et disposés aux sommets d'un octaèdre régulier dont l'atome de sodium est le centre, de sorte qu'un atome de sodium est entouré par 6 atomes de chlore, 1, 2, 3, 4, 5, 6, avec lesquels, lorsque le cristal fondra, il se combinera pour former le chlorure de sodium. Il y a autant de probabilités pour que l'un quelconque des atomes de chlore se combine à l'atome de sodium, de sorte qu'aucune paire d'atomes

dans le cristal ne peut être dite appartenir à la même molécule, l'individualité de la molécule n'existe plus. »

« Ainsi, dans l'exemple précédent, le sodium monovalent partage également sa valence entre 6 atomes de chlore. »

***

La molécule organique est indépendante. Sa structure est définie. Elle est à la base de l'individualité. Elle représente un ordre parfait comme



empreint déjà du fatalisme affectif qui caractérise l'homme. — Suprême association de molécules organiques sélectionnées. Ces molécules agissent par inductions mutuelles en créant des schèmes infiniment souples et variés. Ainsi peut se concevoir tout à la fois la conservation des caractères morphologiques d'une espèce et son évolution embryogénique.

La molécule inorganique est autonome. Sa structure est fortuite. Elle est la base de la subordination. Elle offre les attributs d'un ordre chaotique qui est le siège de fréquentes combinaisons hétéroclites, résultant d'affinités inconnues.

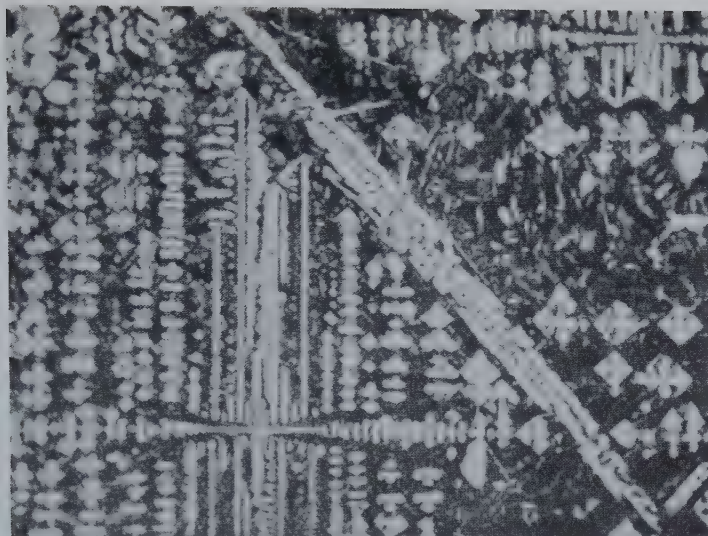
Pour donner une idée de l'influence capricieuse des conditions physiques sur la texture des corps inorganiques, nous présentons ci-contre des vues micrographiques des laitiers acides, prélevés à différents stades de la transformation de la fonte en acier au convertisseur.

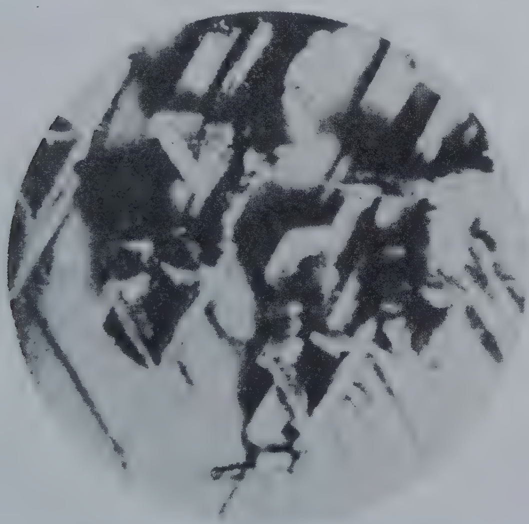
Chacun découvrira dans ces vues des harmonies inhérentes aux diverses textures de la matière.

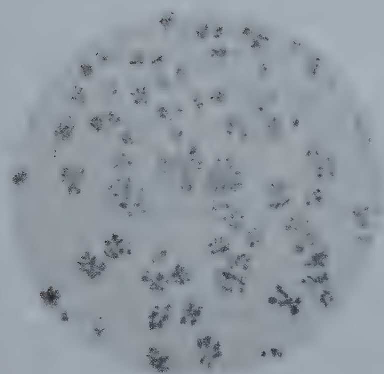
Les affinités dont nous venons de parler se manifestent d'autant

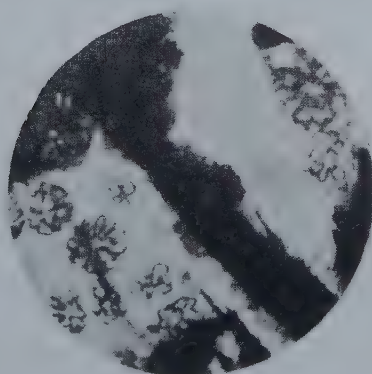
---

(1) Voir l'article « Les idées nouvelles sur la nature des phénomènes physiques », par H. Vigneron, *La Nature* du 22 novembre 1919.









mieux que la matière constituée par ces molécules est dans un état plus divisé.

C'est le cas des *électrolytes* dont les propriétés n'ont pu être déterminées que d'après les théories sur la mobilité des ions, chargés d'électricités contraires.

C'est le cas des *colloïdes* intervenant comme agents migrateurs changeant de signe selon les électrolytes auxquels ils sont incorporés (phénomène de la cataphorèse des solides).

C'est le cas des *métaux spongieux*, platine ou zinc, agents catalyseurs dont la présence amorce des réactions.

C'est le cas des *corps allotropiques* à valences variables cristallisant dans des systèmes différents selon les températures auxquelles on les soumet. Le soufre par exemple qui, de bivalent, devient hexavalent en passant de l'état solide à l'état de vapeur et qui se présente sous forme de cristaux octaédriques lorsqu'il a été préparé à froid et sous forme de cristaux prismatiques lorsqu'il a été préparé à chaud, variant sensiblement de densité selon les cas. Ces phénomènes allotropiques expliquent la structure métamorphique des métaux, les maladies de l'étain et les carences des aciers.

De même, certains sels, dans lesquels le métal est à *valence minimum*, se décomposent presque instantanément sous des influences à peine perceptibles quand, par exemple, le sulfate de cuivre admet deux atomes de métal au lieu d'un, il est en faux équilibre et il libère un atome de cuivre *monovalent* si on le précipite dans l'eau.

Enfin, les derniers perfectionnements apportés à l'industrie sidérurgique résident dans l'emploi des combustibles et des minerais réduits à l'état pulvérulent. Cela en raison des propriétés particulières que possèdent les éléments inorganiques sous cette forme. On parviendra de la sorte à fabriquer de l'acier en une seule opération.

***

On trouve fréquemment dans le règne organique des processus qui rappellent les *actions de présence* de certains corps inorganiques. Ainsi les colloïdes dont nous parlions comme agents migrateurs dans les électrolytes augmentent les moyens de défense de l'organisme contre les actions microbicides en activant, quand on les injecte dans la circulation, la production des globules blancs ou phagocytes.

D'autre part, les microbes transformant les tourbières en salpêtrières par le phénomène de symbiose ne rappellent-ils pas l'influence des métaux spongieux déjà en question ci-dessus.

De même les microbes ne suffiraient-ils à expliquer la *vie des fossiles* que semblent montrer de récentes recherches.

« En effet, parmi les nombreux fossiles étudiés, il en est qui ont une constitution analogue à celle de la craie au milieu de laquelle on les trouve ; les autres sont ferrugineux ou siliceux. Les derniers sont d'une extrême dureté et ont la même constitution chimique que le silex. *Dans tous*, grâce à une méthode spéciale, on *a trouvé des êtres vivants qu'on a pu cultiver.* Ils se multiplient avec une activité considérable et sont doués de mouvements très vifs. »

« *Ce sont ces infiniment petits qui faisaient partie intégrante de cellules de l'animal vivant, que l'on doit considérer comme la cause de la fossilation.* Mis en liberté par la mort des tissus, ils ont joué un rôle d'agents chimiques et provoqué la précipitation à l'état cristallin ou amorphe des diverses substances, maintenues en solution dans le milieu liquide, dans lequel les animaux étaient plongés. Ces expériences mettent en lumière l'importance du rôle joué par les *infiniment petits dans certains phénomènes géologiques*, rôle insoupçonné jusqu'ici. »

N'est-il pas curieux de retrouver la vie contribuant à perpétuer les formes d'êtres que jadis elle anima.

On conçoit comment un règne peut servir à l'autre de support et comment la vie a pu surgir enfin de l'un d'entre eux, l'organique qui, par sa structure définie, se maintient équilibré et n'absorbe plus sur son passage toute l'énergie originelle laquelle peut alors s'épanouir et progresser dans le sens vital.

La mort ne serait que la résorbtion de toute l'énergie par l'organisme à la suite d'une rupture d'équilibre. Nous venons de constater que cette mort individuelle est un stade et que la vie parcellaire se perpétue grâce aux micro-organismes cellulaires, derniers dépositaires de l'énergie originelle.

L'inorganique a accumulé l'énergie originelle dans la matière qui l'a absorbée pour sa constitution et la libère peu à peu en se désintégrant. Dans ce règne, le déséquilibre entraîne aussi la sénescence par la libération des atomes groupés dans les molécules à valences secondaires.

Nous pensons que la hiérarchie des règnes est maintenant bien définie et que les oppositions et les parallélismes qu'ils présentent permettront aux savants de toujours mieux interpréter leurs caractères, aux philosophes de généraliser moins vite.

Paul Recht.

PARLONS PEINTURE...

La peinture est le moyen et non le but.

Partir de l'émotion pour aboutir au tableau, c'est encore parler de soi-même.

L'individualisme, voilà l'ennemi.

Le peintre Braque a écrit quelque part : « J'aime la règle qui corrige l'émotion. » C'est le propre d'une sensibilité prudente à la recherche d'une discipline.

En art, on ne commence, ni ne finit par l'émotion, on applique uniquement la règle du commencement à la fin. Seul le résultat devient émouvant si l'œuvre a été entreprise jusqu'au bout dans un sentiment religieux, et par amour.

J'aime le sentiment qui humanise la règle.

C'est dans la mesure où l'humanité rayonne à travers la matière organisée qu'une œuvre s'élève dans l'esprit.

L'art, c'est la loi humanisée.

La décadence de l'art commence quand, du besoin de créer il passe insensiblement à l'envie d'imiter, quand l'esprit d'analyse se substitue graduellement à l'esprit de synthèse.

Créer, c'est à l'aide des lois anciennes, produire une unité nouvelle.

On perd plus vite qu'on ne retrouve. Soyons donc reconnaissants à ceux qui s'efforcent à retrouver. Quatre siècles de mensonge les séparent de la vérité.

Emerson a dit : « Aussitôt que la statue fut entreprise pour « elle-même, et sans aucun rapport avec le temple et le palais,

« l'art commença à décliner ; le caprice, l'extravagance et « l'exhibition prirent la place de l'ancienne tempérance. »

On peut en dire autant de la peinture. Entreprise pour elle-même, celle-ci ne tarda pas à se rendre prisonnière du goût, du bric-à-brac, des arrangements dits « artistiques ». C'est pourquoi nous voyons tant de peintres tomber dans le truquage, et se livrer à cette cuisine plus ou moins savante, qu'il osent appeler peinture. Aussi leur art n'éclaire-t-il plus depuis longtemps, parce qu'arraché aux ténèbres. Il sent déjà la mort, avant d'avoir vu le jour.

Quel titre bien mérité, celui de « natures mortes », qu'ils appliquent à leurs œuvres.

La bonne cuisine flatte nos sens, ce qui ne l'empêche pas d'être du cadavre.

Ceux qu'on a *coutume* d'appeler « hommes de goût » ressemblent étrangement à ces porcs dont le museau sans cesse penché vers la terre, à la recherche de truffes, ne se lève jamais vers le ciel.

Si certains peintres, dont la qualité de l'esprit prime celle du travail, professent parfois une philosophie dépassant de beaucoup la portée de leur œuvre, d'autres, par contre, dont l'habileté ne peut les préserver de toutes les défaites spirituelles, s'efforcent souvent, avec assez de malice, à masquer leur ignorance ou leur impuissance à l'aide d'une philosophie d'automédon.

Comme si l'on avait attendu leur naissance malgré cent siècles de productions artistiques, pour connaître les lois et la philosophie de l'art, certains peintres s'indignent qu'on ose parler peinture en dehors d'eux. Sans doute parce qu'ils s'exagèrent leur propre importance et souvent aussi parce qu'ils craignent qu'à travers leurs recettes on ne découvre l'imposture. C'est à eux que s'adressent ces paroles de Nietsche :

« Il n'y a rien que les artistes, les poètes et les écrivains craignent plus que l'œil qui s'aperçoit de leur petite supercherie, « qui se rend compte après coup qu'ils sont souvent arrêtés à « la limite, avant de s'adonner à l'innocente joie de se glorifier eux-mêmes ou de tomber dans les effets faciles ; l'œil « qui vérifie s'il n'y a pas des choses minimes qu'ils ont voulu « vendre trop cher, s'ils n'ont pas essayé d'exalter et de

« parer, sans être exaltés eux-mêmes ; l'œil qui à travers tous « les artifices de leur art, voit la pensée telle qu'elle se présen- « tait primitivement à eux, peut-être comme une ravissante « vision de lumière, mais peut-être aussi comme un emprunt « à tout le monde, comme une pensée quotidienne qu'il leur « fallut délayer, raccourcir, colorier, développer, épicer, pour « en faire quelque chose. — Oh ! cet œil qui remarque dans « votre ouvrage toute votre inquiétude, votre espionnage et « votre convoitise, votre imitation et votre exagération (qui « n'est qu'une imitation envieuse), qui connaît la rougeur de « votre honte aussi bien que votre art de cacher cette rougeur, « et de lui donner un autre sens devant vous-mêmes. » Aussi pour durer ne souhaitent-ils que... l'amateur qui n'ait que du vice, et le marchand qui ne soit qu'un mercanti.

Il y a vingt ans, on avait encore, à défaut d'une esthétique élevée, l'amour du beau métier, le respect d'une discipline quelconque, l'esprit de sacrifice ; mais, aujourd'hui, pour apprendre leur métier, les peintres n'ont que la peine d'acheter chez la spécialiste une palette et quelques pinceaux. Ils crient « Vive la liberté », ce qui, de leur part, ne signifie pas autre chose que « Vive l'anarchie ».

Le « Cubisme » c'est la marche à l'étoile. Après quatre siècles d'empirisme, l'espoir du retour prochain à l'initiation.

Au XVIe siècle l'humanité connut la renaissance d'une *forme*, aujourd'hui elle connaît celle de l'*Esprit*. Comme le Cubisme, tout en enrichissant l'art d'un aspect *nouveau*, ramène à ses principes essentiels, lui seul représente véritablement « La Renaissance ».

***

Dans sa préférence à : « Des principes de la Guerre », le maréchal Foch conclut ainsi :

« ... Tel, à de certaines époques, l'art de la construction « s'élance parfois dans un style particulier, à portées plus « grandes, que lui permettent de réaliser des matériaux nou- « veaux, ainsi qu'un travail plus fini, sans que se trouvent « modifiés, pour cela, les principes de statique qui régissent

« l'architecture de tous les temps. Il en est de même de l'art
« de la guerre, même après les dernières campagnes. »

Les formes évoluent, les principes directeurs subsistent.

***

L'artiste doit d'abord créer de beaux matériaux, construire ensuite suivant la loi, enfin parer l'œuvre de toutes les richesses de son amour.

***

L'individualisme exaspéré conduit au pillage. Le besoin de se glorifier vite eux-mêmes, empêche certains artistes de tirer spontanément des lois fondamentales la forme de leur art et les incite par conséquent à chercher dans l'œuvre des autres — ce qui est plus facile et plus expéditif — le *genre* utile. Ils s'attribuent ainsi une ou successivement plusieurs de ces manières qu'on a pris la vaine habitude d'affliger d'un nom. Et c'est cette continuité dans le pillage que les individualistes osent appeler « la Tradition »!

***

Certain critique anglais notoire reprochait aux Egyptiens d'avoir fait de l'art en « série ». Opinion d'individualiste incorrigible. Qu'importe le tempérament, l'émotion, la petite aventure et autres causes personnelles, fugitives et accidentelles de l'état d'âme ou de la vie de l'ouvrier ! On ne lui demande rien d'autre que de matérialiser définitivement suivant la règle et de toutes les forces de son amour, ce qui existe en dehors de lui, le dépasse et lui survivra : l'esprit d'une race ou d'une civilisation.

***

L'artiste qui se sépare de l'universel s'écarte ainsi de la Vérité.

***

Les œuvres des purs constructeurs sont pour les peintres *cuisiniers* autant de « j'accuse » qu'ils fuient avec colère et crainte.

***

Aucun pays au monde n'a, au cours d'un siècle environ, fourni un effort aussi continu, aussi heureux et aussi important que la France, et nulle part ailleurs on ne compte autant de témoignages d'affranchissement ni de tels espoirs de réalisation :

Académisme			David.
Classicisme			Ingres.
Romantisme			Delacroix.
Réalisme	Conventionnel		Millet.
	Sensuel		Courbet.
	Dramatique		Daumier.
	Poétique		Corot.
	Subtil		Renoir.
	Constructif		Cézanne.
Idéalisme	Empirique	Objectif	Henri Rousseau.
		Subjectif	Georges Braque.
	Rationnel.	Objectif	Seurat.
		Subjectif	Fernand Léger.
	Absolu		Auguste Herbin.

Quelque raffinée et séduisante qu'elle puisse être, toute peinture qui ne peut se décomposer ni se reconstituer comme un moteur, une cathédrale ou un temple, n'est que de la cuisine.

***

Le vrai peintre part de la toile pour aboutir à la surface, le bon critique, lui, doit aller de la surface vers la toile.

***

Une peinture s'évaluant en profondeur et non en surface, l'importance du sujet devient toute relative.

***

Pour les constructeurs les nécessités de l'organisation du tableau règlent les attitudes, pour les analystes les attitudes déterminent la composition.

***

Aime les œuvres d'art sous le soleil, mais fuis ces charniers qu'on nomme les collections d'antiquités.

***

Repousse ce qui est uniquement basé sur l'instinct et n'a d'autre règle que celle du hasard.

***

La richesse est dans l'esprit et non dans les yeux. Mais ceux qui entendent afficher leur richesse matérielle, ne se résignent pas facilement aux matières simples.

***

Certaines peintures rappellent ces chapeaux de femme, admirés aujourd'hui, demain trouvés ridicules, parce que les plus savantes combinaisons d'oiseaux empaillés et de fleurs artificielles ne peuvent tout de même pas entrer dans la Vie.

***

Ceux qui, dans la douleur de leur désillusion, se plaignent avec trop d'amertume d'avoir été trop socialement déçus par certains artistes, devraient se remémorer la parole de Locke : « Dieu, en faisant le prophète, ne défait pas l'homme ».

***

On s'apercevra un jour, peut-être très proche, que *le fait* Cézanne avait infiniment plus d'importance que l'œuvre même de l'artiste.

***

Rien n'est plus mystérieux que le *secret* de ceux qui ne savent rien. N'essayez jamais d'ouvrir le coffre de fer, si compliqué, où ils prétendent l'avoir enfermé, ils ne vous pardonneraient jamais d'avoir découvert le vide absolu de la cachette.

(A suivre) Léonce ROSENBERG.

MUSIQUE

***

ESSAIS POUR UNE

ESTHÉTIQUE MUSICALE

INTRODUCTION

Sans liaison apparente les uns avec les autres, les différents chapitres composant ces Essais n'indiqueront le but esthétique que nous nous sommes proposé d'atteindre qu'après leur complète lecture.

Afin de ne pas laisser le lecteur d'un chapitre dans cette demi-compréhension des directions esthétiques proposées dans l'ensemble de ces Essais, nous dirons que nous ne voulons rien affirmer, mais seulement exposer des idées d'esthétique musicale, capables d'indiquer des directions nouvelles à des sensibilités déjà éduquées.

A travers les siècles, à travers les chefs-d'œuvre, nous irons vers les sources d'inspiration de ces œuvres afin de voir si ces sources, sans les modifications apportées par la volonté créatrice qui les a captées et canalisées, ne pourraient suivre d'autres directions.

Pour cela il faudra savoir réagir contre ces chefs-d'œuvre, floraison magnifique réalisée par l'assimilation parfaite des moyens esthétiques d'une époque, qui s'imposent avec une telle puissance qu'ils ne permettent pas d'entrevoir leurs origines. Ce qui d'ailleurs n'aurait aucune importance pour juger de la valeur de ces chefs-d'œuvre.

Mais le défaut de cette puissance est de faire prendre le chef-d'œuvre comme un modèle dont il faut toujours s'inspirer, comme un but à atteindre, alors qu'il ne devait être qu'une cause d'émulation.

En effet, certaines époques de grande intelligence et de sensibilité affinée ont, par la nature même de ces qualités, donné comme but au savoir l'analyse des chefs-d'œuvre dont elles vivent au point de vue artistique. Grâce à Beethoven, grâce à Mozart et quelques-uns qui les ont précédés ou suivis, d'autres possibilités de constructions musicales n'ont pu être envisagées en dehors de l'imitation. Il a paru longtemps impossible de s'exprimer avec d'autres formes que les formes classiques. Or, si l'art classique a été magnifique avec une musique classique non moins magnifique, est-il possible de croire à la non-existence des arts pré-classiques et post-classiques ?

Un autre danger de cette analyse naît pour l'esprit qu'un besoin de synthèse pousse à créer des théories. Pour réaliser des œuvres nouvelles on ne part plus alors des chefs d'œuvre eux-mêmes, c'est-à-dire de l'émotion qui s'en dégage, mais on part des théories tirées de ces chefs-d'œuvre. Ces théories ne peuvent concourir à

faire naître un nouveau chef-d'œuvre. La meilleure application de la théorie conduisant à la copie pure et simple, à la répétition, on ne peut nommer chef-d'œuvre une telle création. Une théorie ne conserve pas la vie et l'émotion qui se dégagent d'une œuvre. Bien au contraire, par son analyse des moyens matériels, elle tue cette vie.

Le chef-d'œuvre, création d'une sensibilité parfaitement équilibrée et d'une volonté d'analyse de cette sensibilité, nous amène à dire que les seules théories acceptables doivent être tirées de l'analyse des éléments émotifs ayant concouru à créer ce chef-d'œuvre.

La beauté d'une ligne ne vient pas de sa construction rythmique, intervallique ou tonale, la beauté d'une architecture ne vient pas des proportions de ses parties, mais leurs créations sont les résultats de tel ou tel besoin émotif de s'exprimer.

Ne remontant pas aux sources de l'écriture ou de la composition, nous iront aux sources de la sensibilité artistique, synthèse supérieure de la sensibilité humaine.

Analysant chacun des moyens fournis par la sensibilité et musicalement matérialisés, nous chercherons s'il n'est pas possible de les employer musicalement de manières nouvelles. Les forces créatrices de la sensibilité artistique étant infinies, nous sommes certains que des aspects nouveaux pourront être réalisés.

Une conception nouvelle du Rythme, de la Ligne, de l'Harmonie, de la Forme, sera dans ces Essais le centre attractif d'un cercle dont les chapitres indiqueront les points qui en composent la courbe.

***

Mais ce ne sont que des moyens, et les moyens sont secondaires puisqu'avant tout prédomine l'Idée. En effet, si les moyens sont éternels en art, la nouveauté ne vient pas d'eux mais des rapports nouveaux perçus entre ces moyens. D'où vient cette perception neuve ? D'une idée nouvelle. C'est là le rôle de la sensibilité.

Sur le kaléidoscope où sont placés tous les moyens, il faut que l'idée vienne, et qu'en choquant le cylindre elle trouble l'ordre des rapports acquis entre ces moyens afin que la sensibilité, jouant le rôle de la triple glace, fasse découvrir de nouveaux rapports d'où naîtront de nouvelles images.

Notre désir est de susciter ce « mouvement », d'où viendra le choc éparpillant les matériaux d'un chef-d'œuvre. Un nouvel assemblage s'en fera. Quelques-uns des matériaux n'étant plus compréhensibles à notre sensibilité, ne contribuant donc plus à l'exprimer, seront supprimés. Entre ceux qui seront conservés, transformés ou modifiés, les vrais artistes trouveront des rapports nouveaux.

Ils ne feront pas une reconstruction. mais une nouvelle construction.

Pour faire ce choix des matériaux et construire d'une manière neuve il ne faut pas oublier que l'on ne doit pas travailler avec des notes qui seraient des décalques mais avec des transcriptions, c'est-à-dire des notations du sujet à travers des sensibilités différentes.

Il faut que tout contact avec un chef-d'œuvre soit un enseignement esthétique et non une règlementation esthétique.

Comprendre n'est pas imiter. Nous pouvons même affirmer que l'imitation ne dure qu'autant que la compréhension totale n'est pas réalisée.

C'est le cas de Beethoven vis-à-vis de Mozart. Tant que le premier ne vit en Mozart que l'extérieur des moyens, il l'imita. Dès qu'il le comprit pleinement il s'en sépara. Avec la compréhension absolue du génie de Mozart, Beethoven réalisa la complète différence de sa nature esthétique d'avec la sienne. Il n'y a plus alors rien de semblable entre l'architecture musicale de l'un et de l'autre, et toute imitation des moyens même (écriture rythmique, linéaire et harmonique) est supprimée. Nous

analyserons toutes ces assertions dans un chapitre spécial, ainsi que dans l'idée générale de l'imitation en art (1).

***

Nous terminerons ces pages en demandant de lire les directives proposées dans ces Essais, avec toute la liberté d'esprit de comprendre et non d'imiter. Il faut savoir pour cela ne pas se retrancher derrière une théorie apprise que le milieu ambiant peut faire considérer comme la meilleure.

Que celle-ci et celles qu'il vous aura plu de retenir restent en vous et non devant vous. Qu'elles ne constituent pas un écran entre votre sensibilité et votre volonté d'exprimer cette sensibilité. Qu'elles demeurent en vous, invisibles, « insenties » et que l'une d'elles apparaisse et n'apparaisse qu'à l'appel et au choix de la sensibilité mise en éveil.

Il faut obtenir la maîtrise de soi-même en face de ces moyens acquis, afin que ceux-ci, par leur nouveauté ou par la nouveauté de leur acquisition, ne fassent pas vibrer à faux et faussement la sensibilité créatrice. Il y aura assimilation.

Comme un champ calme et nu mais ensemencé, offrant à la fois et séparément toute la surface de sa sensibilité, l'artiste attendra le rayon de soleil de l'émotion qui fera germer et lever à l'heure propice à chacune toutes les semences jusque-là cachées aux yeux de tous.

DU RYTHME

Au commencement était le rythme, dit-on toujours, sans rechercher jamais quelle était la nature de ce rythme.

Des groupes de sons formèrent les mots dont les premiers hommes eurent besoin pour manifester leurs désirs, leurs pensées. Mais la mémoire, rudimentaire par le fait même du peu d'effort nécessité pour enregistrer le petit nombre de mots créés, ne pouvait être très sûre. Nous croyons en effet la mémoire fonction de la quantité d'idées créées.

Pour soutenir cette mémoire débutante, un élément naturel, physique, était nécessaire. Ce fut le rôle du rythme.

Une série de mots prononcés contient une ou plusieurs périodes rythmiques semblables entre elles. Le fait d'avoir appris la première période et d'avoir reconnu l'utilité de la répéter plusieurs fois pour énoncer complètement une idée était d'un grand secours pour la mémoire. Grâce à des périodes rythmiques semblables, il était en effet plus facile de retrouver l'ordre des mots composant la phrase à répéter.

Ces rythmes à retenir demandaient peu d'effort de mémoire. Les mots étant créés par onomatopées, contenaient cette rythmique physique, des sentiments de l'humanité primitive. Le cœur contrôlait la mémoire et l'aidait. Par un phénomème observé, ce muscle, sous l'empire d'un sentiment que traduisaient une série de sons rythmés, se mettait à battre en synchronisme avec la période rythmique de la série des sons qui formaient une phrase. Un phénomène semblable de synchronisation s'observe encore avec le rythme des marches militaires. La syncope musicale ne donne-t-elle pas aussi l'impression d'un léger arrêt du cœur. ?

Nous sommes obligés de convenir que cette qualité du rythme est primitive, intéressante et puissante comme effet artistique, mais peu renouvelée depuis des siècles. C'est en effet un moyen esthétique : mais ne croyons pas qu'il contient seul tout l'intérêt de la musique.

---

(1) Voir aussi *Essais pour une Esthétique générale*, Figuière, édit.

Nous dirons même que la musique pourrait vivre sans cet élément rythmique, alors que cette vie serait impossible sans la ligne mélodique ou sans des suites d'accords, même inarticulées rythmiquement parlant, à moins de tendre vers la musique nègre.

La prédominance du rythme est tellement à craindre par l'entrave qu'elle apporterait à l'expansion de la pensée musicale mélodique ou harmonique, que toutes les musiques écrites à plusieurs parties se servent du rythme comme un fond sur lequel se développe la pensée musicale. Et, pour que ce fond reste bien dans son rôle, l'expression rythmique demeure une forme alors que varie l'expression linéaire ou harmonique. Les mouvements lents des sonates nous en donnent des exemples typiques. Celui de la sonate beethovenienne dite *du clair de lune* en est le modèle par excellence.

Le rythme est une telle entrave au développement de la pensée sur elle-même, par les coupes régulières qu'impose toute période rythmique, que la ligne grégorienne ne s'en servit pas plus que la ligne mélodique du folk-loore des chansons de plein air.

Le rythme ne peut être développé musicalement. Le premier mouvement de la cinquième symphonie beethovenienne en est l'exemple chef-d'œuvre. Il nous montre nettement le second thème de nature mélodique qui par son développement vient à chaque instant arrêter la répétition du thème rythmique. Celui-ci n'est en effet qu'une répétition sans développement. La seule possibilité de développement de ce rythme n'a été que le contre-temps.

Cette conception du rythme engendre la phrase carrée. Sa création est le résultat de la nécessité d'équilibrer la période rythmique. En effet, une pensée musicale, comme une pensée littéraire, peut se concevoir autrement qu'en 8 ou 16 mesures ou un alexandrin. Seule, la volonté rythmique, préconçue à la phrase, impose cette construction.

Il ne faut pas oublier que de cette conception musicale ou littéraire sont sortis des chefs-d'œuvre. Mais sommes-nous condamnés à ne rien concevoir d'autre ? La ligne ne peut-elle l'emporter sur le rythme ? Celui-ci jouerait alors le rôle de ponctuation et non de mensuration. Beethoven lui-même n'en a-t-il pas ressenti la tyrannie au point d'hésiter sur la mesure binaire ou ternaire de quelques-uns de ses thèmes, apparentés aux airs populaires hongrois ? De là vient le déplacement de certaines temps forts sur les temps faibles. Obligé d'enserrer dans la carrure rythmique une ligne qui en elle-même comportait une rythmique différente, Beethoven plaça au temps fort une note dont la durée aurait dû être double. Il remplaçait ainsi l'accent donné de durée sonore par l'accent rythmique du temps fort.

La théorie de la carrure rythmique imposait, si l'on peut s'exprimer ainsi, la transformation de la durée sonore en « poids sonore ». C'est ce qui arriverait si l'on s'efforçait de mettre en vers de 12 pieds une phrase parfaite de 15 syllabes. Ce serait un travail un peu ridicule, car nous pensons qu'il est préférable de le garder dans sa perfection de 15 syllabes en lui trouvant, comme développement eurythmique, d'autres phrases, qui créeraient un ensemble rythmique le complétant et l'expliquant.

Il est plus juste de dire : toute ligne comportant une structure rythmique qui lui est propre, que de dire : toute ligne doit s'astreindre à une structure rythmique préconcue.

Il y a une autre nature du rythme capable d'avoir des développements variés dans son expression. Pour la réaliser il faut intervertir l'ordre des rapports entre le rythme et la ligne méthodique harmonique. Il faut traiter cette dernière comme un fond sur lequel s'écriront différentes rythmes superposées. C'est le jour où les harmoniques forment fond pour la période rythmique des coups frappés.

Une conception neuve de la musique apparaît alors, nous indiquant une voie nouvelle et peu parcourue.

(A suivre)

Georges Migot.

CINÉMA

PHOTOGÉNIE

Nous extrayons de l'ouvrage (1) *de M. L. Delluc les passages suivants, ils montreront que le cinéma trouve maintenant ses esthéticiens, dont M. Delluc est l'un des plus remarquables.*

. . . .

« Le cinéma souffre des mêmes erreurs. Depuis qu'on lui a découvert une posssibilité de beauté, on a tout fait pour l'encombrer et l'alourdir au lieu d'aller toujours vers la simplicité. Nos meilleurs films sont parfois très laids pour être dus à trop de conscience laborieuse et factice...

Notre œil doute parfois de l'équilibre d'un clocher lointain, d'un paquebot à l'horizon, d'un rivage trop proche de nous. Grâce à quoi la peinture a construit des milliers de chefs-d'œuvre. Le cinéma ne veut sans doute pas construire de chefs-d'œuvre. On ne consent, en effet, à ne produire que des jouets bien découpés. Que voyez-vous dans la rue, du haut du troisième étage ? Des pygmées à vol d'oiseau, ô Breughel ! La photographie cinématographique française n'admet pas cela. Un homme regardé du haut d'une tour, ne peut pas sembler plat comme une punaise. Quel scandale, hein ? Et on nous le montre tout entier. Ainsi, les Egyptiens donnaient toujours un œil « de face » à leurs personnages « de profil ».

. . . .

La lumière est mathématique. Un bon film est un bon théorème. Les bons théorèmes ne sont pas nombreux. . . . .

L'art du film américain n'a pas été gêné par les meubles français. La sobriété distinguée du mobilier anglo-saxon, corrigée et soulignée par une tendance munichoise, réalise actuellement la plus typique synthèse de lignes, et pour longtemps peut-être. Car revenir à des styles désuets ruinerait tout cet équilibre visuel assez laborieusement établi. Le raffiner est aussi impossible. Le meuble trop moderne prouve à l'écran son agrément et sa grâce, mais point de *pureté*, et n'est donc pas intime, et alors, comment aiderait-il un tableau psychologique ?

On ne s'inquiète pas assez non plus des objets photogéniques. Un récepteur téléphonique, par exemple. La France est sans doute le pays où la presque unanimité s'est faite pour dire qu'un récepteur est une laide chose. Ailleurs, on pense autrement. Mais il est inutile de discuter ces impressions ; au temps des chaises à porteurs, les personnes bien élevées déploraient sûrement la laideur du progrès, et dans cinq cents ans, on regrettera le temps paisible des express et des sous-marins. Au cinégraphiste, agent de propagande du progrès, de hâter l'évolution des jugements. Un récepteur de téléphone est photogénique. Le metteur en scène doit le savoir, pour nous le faire savoir.

Une locomotive, un paquebot, un avion, une voie ferrée sont également de par la

(1) M. de Brunoff, édit. Paris, 10 francs.

géométrie de leur structure, photogéniques. Chaque fois qu'une « vue d'actualité » évoque un navire ou une flotte, les spectateurs se récrient d'admiration. A la longue, presque tous nos metteurs en scène se sont rendu compte que « ça plaît » pour des raisons de photogénie ?

Peut-être pourriez-vous aller plus souvent au music-hall, pour travailler. On y apprend . . . .

Le malheur est que beaucoup de nos cinégraphistes viennent du théâtre. Le Conservatoire, l'Odéon, la Comédie française les ont contaminés par avance. Quand vous leur faites un reproche, ils s'en prennent à leurs opérateurs, à leurs appareils, à leurs décors. . . . .

Notre cinéma a tort d'user du procédé théâtral et de toutes les infériorités de l'illusion scénique . . . .

Tout ce qui fut prélittéraire serait un admirable argument pour de hauts artistes du cinéma. Ces contes, que les premiers aèdes grecs reconstituèrent d'après la tradition de leurs compatriotes, je les aimerais mieux sans paroles.

Vous savez que certaines gens n'ont pas le temps de relire l'Illiade qu'elles n'ont jamais lue ? Ah ! vous êtes de ces gens, pardon, je ne savais pas... Nous allons nous entendre.

Qui me fera un film avec la fable du cheval de Troie ? Hélène, Ménélas, Agamemnon, Achille, Hector, Hécube, Priam, et ce sacré gaillard de grand cheval dont on parle beaucoup et qu'on ne connaît guère, est-ce que ne sont pas des personnages amusants ? Judex est bien pâle à côté d'eux !

Il y a aussi un individu nommé Hercule, et qu'on pourrait aussi bien nommer Héraklès. Je crois que pour son temps il fut un peu bien moderne. Douglas Fairbanks n'aurait certainement pas fait mieux. Mais allez donc parler des travaux d'Hercule à d'honnêtes bourgeois qui adaptent du Scribe, de l'Octave Feuillet et du Daniel Lesueur.

Si je vous disais que le linge sale de cette fameuse famille des Atrides me semble particulièrement digne d'une bande moderne ?.....

. . . .

L'artiste capable de retrouver en moving picture les sirènes d'Ulysse, les bêtes de Circé, les efrits asiatiques, les poissons fabuleux des mythes nippons, sera capable d'inventer des monstres et des héros inédits.

Si je comprends, à la rigueur, que le cinéma n'ait pas son Homère, son Perrault ou son Hoffmann, je ne comprends pas, je me refuse à comprendre pourquoi il n'a pas son Wells.

Il est logique, Français, que votre conception tartigrade du ciné ne vous ait pas conduit à réaliser Jules Verne en photogénie. C'était pourtant bien simple. Mais ayant vu récemment un film tiré des Indes Noires, je n'insiste pas. Je demande même qu'on ne tourne jamais le Tour du Monde en 80 jours. Notez que, au point de vue de la cinégraphie actuelle, ce serait le scénario rêvé. Mais je suis terrifié à la pensée de ce qu'on en ferait. D'ailleurs, le cinéma en général est le tour du monde en 80 mètres ou 80.000 mètres. C'est suffisant.....

Les cinématographistes ne voient pas si loin. Ils ne voient même pas les yeux des autres. Vous les étonneriez beaucoup en leur disant qu'ils sont grotesques de dire toujours : « Le public veut ça..... Les spectateurs demandent ça..... » etc. Quelle erreur ! Un libraire peut parler des volontés de sa cliente, et aussi à la rigueur un directeur de théâtre. Mais pas un cinégraphiste. La foule du cinéma c'est l'univers entier. . . . .

Louis Delluc.

MUSIC-HALL

DE QUELQUES ACROBATES

Il y a eu, en novembre dernier, un événement dans le monde de l'acrobatie parisienne : ce fut la révélation des Stanley.

Ils étaient apparus d'abord, au Nouveau Cirque : imaginez deux jeunes gens blonds, l'un court, trapu, l'autre maigre et fin. Ils entrent sur la piste de sable, vêtus comme pour une promenade d'après-midi. Ils se tiennent par le bras et se parlent bas à l'oreille.

A côté d'eux, par hasard, dirait-on, il y a un billard. Ils commencent une partie et se lassent du jeu. Le plus petit s'étend sur le tapis vert, pour se reposer. Il est à peine dans la position horizontale, que son compagnon prend sa jambe droite et fait un rétablissement sur ses talons comme sur une barre fixe. Le flâneur n'y prête point attention. Il détourne la tête. Il est la force qui ne s'inquiète pas des fantaisies. Et pendant toute la durée du « numéro » nous assistons à ces spectacles charmants de la légèreté qui se joue de la puissance, et de leur réconciliation.

Les deux hommes, entre chaque exercice, continuent de bavarder. Ils semblent oublier qu'ils sont poètes pour ne plus se soucier que du quotidien. Et lorsqu'ils quittent la piste, après un appel téléphonique qui leur permet d'ailleurs un joli tour d'équilibre, ils ont l'air de se rendre à quelque invitation d'un ami.

Le public, qu'on accuse toujours, auquel on fait porter toutes les fautes, a si bien compris la simple beauté de cette attraction qu'au Nouveau-Cirque, comme à l'Olympia où les Stanley sont restés pendant un mois, il a fait un accueil inaccoutumé à ces acrobates qui ont connu les succès, les rappels, réservés d'habitude aux chanteuses ou aux comiques.

Il eût été de grande utilité pour la critique dramatique qu'elle se dérangeât, et qu'elle vînt voir ce spectacle. Elle eût compris que les spectateurs saisissent parfaitement les symboles, et n'ont pas besoin qu'on leur exprime toujours par des vieux mots, des sentiments ou des pensées poétiques que des gestes, des mouvements aux belles arabesques expriment avec beaucoup plus de grâce et d'élégance.

Les Stanley, par leurs tours délicats et forts, nous montrent ce que

chaque jour, peut contenir de féérie. Leurs conversations musculaires, si je puis dire, sont le poème d'une journée banale. Elles fleurissent de lignes imprévues, de courbes douces, la chambre, le café où vous allez somnoler ou regarder passer la vie des autres... Et cela, cinquante mille personnes l'ont plus ou moins confusément deviné. Est-ce qu'un auteur de comédies ne pourrait s'en apercevoir, et chercher si son art morne ne gagnerait point à la collaboration de deux « faiseurs de tours » ?

***

N'y pensons pas. Si c'était possible, il y a longtemps qu'on eût utilisé les acrobates japonais.

J'admirais, en décembre, la troupe Riogoku qui fut un instant à l'Alhambra et fit dans la suite pendant une quinzaine de somptueuses exhibitions à l'Olympia. Les petits hommes jaunes apparaissent en costumes sans ornement, mais sur un fond de tapisserie merveilleusement brodé. Dans ce décor, qui suffit à évoquer l'Extrême-Orient, les jongleurs, les sauteurs multiplient les cabrioles légères, jouent avec un enfant comme avec une balle, se livrent à des exercices d'équilibres sur les mains et les pieds qui qui n'ont pas seulement la beauté émouvante de l'audace, mais la minutie soigneuse et subtile de la plus admirable patience.

En vain, par quelqu'artifice, chercherait-on à donner du Japon représentation plus exacte, et du caractère japonais expression plus sincère. Il suffit de cinq petits hommes, d'une tapisserie et de quelques tours hardis pour que nous connaissions ces inconnus, pour que se révèle à nous une âme que des yeux à peine ouverts laissent mal pénétrer.

Je crois avoir écrit que tous les diplomates nippons au travail ne nous apprendraient pas, sur la politique de leur pays, la moitié de ce que nous pressentons en voyant les manœuvres de ces équilibristes.

En tous les cas, je suis sûr qu'aucun livre ne nous permettra jamais de voyager, parmi les rues de Nagasaki ou les vieux quartiers de Yokohama, comme ces « dessinateurs » nous en laissent la liberté.

***

Ce sont là de simples remarques. Mais elles permettront d'établir, peu à peu, un essai sur l'esthétique du Music-Hall moderne, dont les réalisations, d'abord, paraissent s'opposer à toute formule un peu précise. Pourtant, il y a là un art qui a ses lois.

René Bizet.

THÉATRE

ESTHÉTIQUE DU THÉATRE CONTEMPORAIN

★

DE L'EMPLOI DU VERRE GROSSISSANT

Le théâtre peut-il être l'exact reflet de l'*apparence* de la vie quotidienne ?

Exemple d'un essai : *Je t'aime*, par Sacha Guitry. Les gens de la salle peuvent monter sur la scène et continuer le dialogue, pourvu qu'ils y montrent de l'optimisme.

Résultat : un agréable néant, que rehausse parfois une minute, une tirade, une bonne tirade de vieux théâtre.

A mon avis, il y a échec.

Parce que la « vie quotidienne » est niaise. Qui la copie devient niais. Seuls valent dans la vie, les instants où un sentiment l'anime : instants passionnels, douloureux, héroïques.

Alors ? Ne prendre que ces instants ? (Tragédie). Déformer les sentiments quotidiens ? (Caricature comique du dramatique). Donner à ces instants passionnels la forme même de la vie quotidienne, créer ainsi un déplacement de plan d'où on pourra attendre des effets inattendus ?

Exemple d'un essai : *Le cocu magnifique* de Fernand Crommelynck.

Sujet : un jaloux. M. Crommelynck en extériorise l'intérieur. Supprime à l'expansion de cet intérieur tous les obstacles extérieurs. Le jaloux admire le corps de sa femme, il veut le faire admirer et éveille ainsi sa propre jalousie. Il couvre de bure la jeune femme obéissante et aimante ; il l'oblige à porter un masque. Il veut sortir du doute. Un moyen : avoir la certitude d'être cocu. Il y oblige sa femme. Il conserve le doute ; s'il est cocu, qui lui préfère-t-on : il y fera défiler tout le village : celui qui ne viendra pas ce sera lui le coupable.

Psychologie normale : Crommelynck l'assure. Terrible drame psychologique ? Crommelynck nie : c'est une farce, dit-il.

Psychologie normale ? Possible, mais gestes normaux, non. Le jaloux peut certes ressentir tout cela, *mais non*, je crois, l'*avouer en gestes*. C'est pour cela que j'ai dit que la pièce faisait paraître à l'extérieur des états intérieurs.

Résultat : la passion apparaît vivante ; il semble qu'elle apparaisse sur un plan caricatural, donc *hors de son plan normal*. A tort ou à raison, on a le sentiment qu'elle est vue au verre grossissant.

Image : la mouche. Insecte d'aspect inoffensif. Une mouche dans une chambre tient peu de place. Regardez-la à la loupe. Elle devient un monstre terrible, armé d'une ventouse énorme, bardé de toutes les pièces d'armure, porteur d'énormes yeux de myope construits comme des phares. La montrer ainsi, sera-ce mentir à la vérité ? Non. La mouche est normale. Elle n'est pas vue à son plan normal, à sa grosseur normale par rapport aux objets qui l'entourent habituellement et restent, eux, comme ils sont, tandis que le monstre-mouche enfle au milieu d'eux.

Voilà la méthode qu'a, pour le *Cocu magnifique*, employé Fernand Crommelynck.

Résultat : une œuvre très intéressante, *de haute valeur* par sa langue précise, nuancée et de vraie poésie. Mais le monstre-mouche.

FERNAND DIVOIRE.

LA PRESSE

LE TACTILISME

Marinetti ayant, en une conférence, proposé un « art nouveau » le TACTILISME, cela provoqua une polémique dont les lettres ci-dessous (extraites de *Comœdia*) donneront état.

« *J'aime beaucoup Marinetti, parce qu'il a l'air d'un bon garçon et je suis désolé d'être obligé de lui faire de la peine, en lui rappelant que l'art tactile a été inventé à New-York, en* 1916, *par Miss Clifford-Williams. La reproduction ci-dessus est l'une des premières sculptures tactiles, elle est extraite du* Rongwrong, *petite revue que nous publions à New-York, avec Marcel Duchamp : c'est d'après les documents que je lui rapportais d'Amérique que Guillaume Apollinaire fit, en* 1918, *à la Galerie Paul Guillaume, une conférence qui fut publiée en partie dans le* Mercure de France.

Il est absolument impossible que Marinetti n'ait pas été au courant de cette nouvelle recherche, étant donné les nombreux amis qu'il compte en Amérique ; il se flatte d'avoir tout enfanté, je crois bien que ce ne sont là que des grossesses nerveuses ! »

Francis Picabia.

***

« *Les amis de Guillaume Apollinaire n'ont pas lu sans étonnement l'article de* « *M. Marinetti sur le* Tactilisme. »

« *L'art du toucher a été inventé pour la première fois par Guillaume Apollinaire,* « *qui fit une conférence à ce sujet, pendant la guerre, à la Galerie Paul Guillaume,* « *faubourg Saint-Honoré, en présence de deux cents personnes.*

« *Sur l'art du toucher, il y a également un texte de lui dans l'almanach publié par* « *M. Poiret il y a deux ans.*

« *Cela vaudrait d'être dit, me semble-t-il, aux lecteurs de* Comœdia ».

André Billy.

***

« *En* 1912, *le sculpteur futuriste Boccioni a créé et exposé des sculptures tactiles formées de matières diverses. Il y manifestait sa volonté d'enrichir les arts plastiques par des sensibilités tactiles. Ce n'était pas encore le tactilisme, art nettement séparé des arts plastiques.*

J'ignorais absolument les essais de sculpture à toucher, tentés par Miss Clifford-Williams, et mon ami Guillaume Apollinaire n'a pu m'en faire part, car je n'ai pas quitté l'Italie depuis le mois d'août 1914. *Mais ces essais de sculpture tactile qui m'intéressent comme une « indication » ne prouvent en aucune manière que Miss Clifford-Williams ait inventé l'art nouveau que j'ai dénommé le Tactilisme, et qui est nettement séparé des arts plastiques.*

Peut-être cette artiste en a-t-elle eu l'instinct d'une manière d'ailleurs fort imprécise, et ceci ne fait que me prouver à quel point je suis dans la vérité en affirmant que la forme d'art décrite par moi, n'a rien d'irréalisable, ni d'absurde. Mais comment peut-on comparer un balbutiement à une théorie, une maquette à une suite d'œuvres d'art, une tentative isolée à l'élaboration d'une technique presque définitive, composée d'échelles de valeurs tactiles et de tables tactiles semblables à celle intitulée : Soudan-Paris.

J'ai créé des tables tactiles et non pas des sculptures tactiles. Nous voilà loin, il me semble, du pressentiment d'art tactile qui frappait mon ami Boccioni et Miss Clifford-Williams à l'heure où d'autres artistes en avaient aussi l'instinct sans savoir l'exprimer.

Je sais bien que les Dadas ont pour mission de tout nier. Ils s'en vantent. Mais en me niant la propriété de mon invention, ils en reconnaissent la valeur, puisqu'ils l'attribuent à une autre. Ce qui m'importe, c'est que mon idée triomphe. »

F.-T. Marinetti.

LES REVUES

LE JEUNE TAINE

..... A vingt ans, le jeune Taine offre le tableau d'un caractère parfaitement systématisé. Il n'aura qu'à regarder en lui-même et généraliser son cas pour prétendre que le génie atteste toujours une faculté maîtresse. La passion de la connaissance, *tel est le trait fondamental du jeune philosophe. Il s'évoque à nos yeux tel qu'il apparaissait à ce maître qui lui appliqua si justement la maxime de Spinoza : « Vivre pour penser ! » et déclarait que ce jeune homme, si riche d'intelligence et de cœur, n'appartenait déjà plus à la terre, étranger à toute autre préoccupation que la recherche de la vérité. A l'âge où tant de jeunes gens, voyant s'ouvrir devant eux le monde réel avec ses séductions, ses étrangetés, ses aventures, trouvent un peu pâle l'austère joie de conquérir le savoir, il vit dans l'ivresse de la dialectique et dans l'ardente contemplation des idées. Il s'étonne naïvement que des hommes puissent songer à tant de fausses voluptés, alors que la réflexion sur les éternels problèmes offre d'aussi puissants attraits. Est-il donc possible qu'on puisse aimer « autre chose que les choses parfaites que découvre la science et la réflexion intérieure ».*

..... Avec quelle ardeur le jeune apôtre ne réprimande-t-il point son ami Prévost-Paradol, dont l'âme, faite sans doute d'une essence moins pure, trouvait parfois des charmes aux qualités illusoires qui flattent les sens ! Avec quelle vigueur ne lui reproche-t-il point une coupable « nonchalance pour la vérité » ! Avec quelle virile autorité n'affirme-t-il point que la vie dévouée à la contemplation du monde des idées pures est la seule destinée digne de l'homme !

..... Si Don Juan veut toutes les femmes, Taine à son tour veut toutes les connaissances. En lui revit ce formidable appétit intellectuel de ces « hommes universels », gloires de la Renaissance, qui prétendaient faire de leurs esprits des « abîmes de science ».

Cette passion d'accumuler dans un cerveau toutes les connaissances se retrouve toujours aux époques de ferveur intellectuelle où l'on place sur le savoir d'infinies espérances. Ce fut le cas dans la première période de la Renaissance, lorsque l'esprit, libéré des entraves théologiques, fort des disciplines antiques restaurées, croyait superbement en lui. Ce fut encore le cas au début du XIXe *siècle, lorsque la science, nettement consciente de ses méthodes, ne douta plus de son pouvoir. Taine, comme son contemporain Renan, veut faire en lui la Somme du savoir humain. Son maître Vacherot lui reconnaît une ardeur et une avidité de connaissances dont il n'a pas vu d'exemples ». Le programme d'études du jeune étudiant est encyclopédique.*

« Je veux une instruction complète... Voilà ce qui me jette dans toutes sortes de recherches et me forcera, quand ,je sortirai de l'école, à étudier en outre les sciences sociales, l'économie politique et les sciences physiques. La vie est longue, voilà à quoi elle me servira.

..... Avec mon adoration pour les vérités de raison, et la confiance absolue que j'ai dans le pouvoir de l'intelligence, je ressemble à un catholique qui ne sait parler que de l'Eglise et de la foi.

Et pour Renan, comme pour Taine, toutes les sciences particulières ne travaillaient qu'à édifier la science des sciences, la philosophie, qui donnerait dans une formule synthétique la définitive vérité sur l'homme et sur le monde.

Le jeune Taine ne se contente pas seulement de justifier sa passion pour le Savoir par

la valeur théorique de l'effort vers le vrai, il la justifie encore par le fait qu'à ses yeux la connaissance est la chose essentielle pour la vie. *Elle seule donne à l'existence son auréole de noblesse. Toute vie ne vaut que la dose de pensée qu'elle incarne :*

« Il n'y a que trois vies au monde : la pensée pure ou la philosophie ; la politique ou l'action, c'est-à-dire la mise à exécution de la pensée dans l'ordre du vrai ; l'art, c'est-à-dire la mise à exécution de la pensée dans l'ordre du beau. »

Tempérament intellectualiste, le jeune penseur ne doute pas que la connaissance ne soit le principe moteur de la civilisation et ne constitue la source même de l'action féconde. A Prévost-Paradol, moins convaincu de la prépondérance des faits intellectuels, il répond dédaigneusement : « La spéculation pure que tu crois si stérile est le principe de toutes choses. » *Le jeune Renan, si féru de science, nuançait beaucoup plus ses jugements. De bonne heure, il avait remarqué que les grands mouvements sont esquissés souvent par des « hommes nuls », les vastes intelligences, sollicitées par de multiples points de vue, se trouvant par là même embarrassées sur le terrain de l'action qui demande de violents partis pris.*

La connaissance à laquelle le jeune Taine attribue toute puissance en tous domaines de la vie est la connaissance par l'intelligence, celle qui procède en considérant l'objet par l'extérieur, suivant les méthodes d'analyse et de rapprochement des cas semblables. Sa tendance profonde consiste à introduire la connaissance d'ordre strictement intellectuel dans les domaines où la compréhension semble plutôt s'obtenir par une plongée immédiate au plus intime de l'objet. Il semble, par exemple, que pour pénétrer une œuvre d'art, la méthode naturelle consiste en une transmutation soudaine et sympathique de notre âme en celle de l'auteur, ce qui nous permet de saisir d'ensemble la variété de l'œuvre comme par une vision centrale et faite du dedans. Mais pour le jeune Taine, qui affirme en toutes choses le primat de la connaissance obtenue par voie d'analyse, la joie artistique elle-même ne jaillit pas d'une intuition directe, elle est au contraire déclanchée par l'élément idée. *« Je n'ai compris les arts, dit-il, que par la pensée et le beau, que par la philosophie et l'analyse. » Au cours d'un voyage en Allemagne, il écrivait à sa mère, après avoir visité des tableaux et des églises : « Ils m'ont fait plaisir plutôt par les idées et les vues nouvelles qu'ils me suggéraient que par leur beauté propre. » Au cours de son voyage en Italie, il remarque qu'il n'arrive « à sentir l'œuvre que par un détour : les figures et les formes, écrit-il, entrent dans un système d'idées et d'observations qui leur donne un relief ». Nous saisissions là le fait révélateur du tempérament intellectualiste : la connaissance est pour Taine condition de la jouissance.*

..... Par la logique même de son esprit, le jeune Taine se trouve conduit à considérer la connaissance comme l'élément premier dans la genèse de l'œuvre d'art. Il ne se présente pas l'art comme un ébat voluptueux de l'être parmi le monde des sensations. « L'art, dit-il, est une idée générale devenant la plus particulière possible. » L'élaboration de l'œuvre d'art se ramène donc à une conception générale qui, par un travail d'organisation, appelle à elle pour se manifester dans le concret la multitude des formes et des couleurs particulières. L'artiste à idées, celui qui traduit une pensée dans le monde des sensations, est l'artiste qu'il comprend particulièrement.

..... Passionné pour la connaissance, obstinément tourné vers la traduction de la réalité en systèmes d'idées, Taine ne se sent vraiment à l'aise qu'en face de l'art intellectualisé.

Peut-être saisissons-nous là une limite de l'esprit de Taine. Les artistes qui font pressentir l'idée à travers l'image directement perçue, ceux dont l'esprit contemple le monde sous l'aspect d'un cortège de formes sensuelles engendrant par voie de suggestion une sorte de prolongement dans le domaine des idées ; — ce genre d'artistes représente un

tour d'esprit inverse de celui de Taine. La connaissance lui apparaissant comme le principe de toutes choses, l'idée devient l'élément générateur de la création artistique. L'art se définit alors comme le revêtement sensible de l'abstrait. Le vrai tempérament artistique se caractérise peut-être au contraire par un jaillissement perpétuel d'images apportant avec elles et comme par effet d'écho des harmoniques d'idées.

..... La science à laquelle aspire le jeune penseur n'est pas faite d'aperçus fragmentaires irradiant des abîmes d'ombre. Sa philosophie doit être la « science totale ». La pensée humaine peut saisir le Tout :

« La Pensée est infinie, en d'autres termes, elle a pour objet la totalité des choses existantes. »

Lui-même tient le principe de « l'explication universelle » et triomphalement il s'écrie : « J'ai voulu plus que de la géométrie et je l'ai ! »

Le monde réel avec son fouillis de formes, de couleurs, avec ses aspects mouvants, changeants et indéfinis, avec sa confuse diversité, n'est pas aussi reposant pour l'esprit humain que le monde d'idées nettes, simples, rigides, facilement maniables, élaborées par les philosophes. Au-dessus du pullulement des faits particuliers, le jeune Taine aime à contempler les idées générales, intelligibles et parfaites. Il se laisse prendre avec enthousiasme au piège que Platon l'enchanteur une fois pour toutes tendit à la pensée humaine : considérer comme vrais, non les faits particuliers et réels, mais les choses générales.

La passion pour les vérités générales conduit le jeune Taine à la passion de l'Unité. *Les lois générales doivent se ranger sous un seul principe. Tout ce qui est divers et multiple choque sa nature : « La multiplicité, l'imperfection, la contingence ne sont que des illusions de l'esprit qui abstrait. » Le monde est un. En embrassant le panthéisme après s'être délivré de sa crise de doute, le jeune penseur satisfait avant tout à son besoin d'Unité. Car le panthéisme est par définition la philosophie de l'unité, il fait de l'homme et du monde une même réalité, ramenant tout ce qui existe à une seule substance, qui est l'Être ou Dieu. Par cette doctrine, « l'homme connaît l'unité radicale de lui-même et de toutes choses ». Ivresse sublime de celui qui, dominant la multiplicité mouvante du monde, peut s'élever au principe même de tout ce qui est.*

Notre esprit ne peut penser l'infinie complexité des choses. On pourrait prétendre que pour suppléer à cette faiblesse il essaie de substituer à la multitude des faits particuliers ces lois générales dont toute la valeur se réduirait à « une économie de pensée ». Il se peut que les lois du monde ne soient qu'une adaptation de la réalité à la faiblesse de notre esprit. Elles existent peut-être au même titre que cette belle, simple, régulière ligne d'horizon que notre œil substitue à la multiplicité des détails lointains qu'il ne peut percevoir. On pourrait dire qu'elles traduisent et simplifient le monde à notre usage. Et notre aspiration aux vues simples et générales, et notre rêve d'unité, tout cela ne fait peut-être qu'exprimer notre impuissance à penser la déconcertante complexité du Réel.

(Mercure de France) GABRIEL BRUNET.

EDISON SPIRITE

Le Spiritisme est très à la mode en ce moment ; il semble que l'humanité au sortir du cataclysme effroyable de la guerre éprouve le besoin de découvrir des preuves de l'immortalité de l'âme.

Les murs se couvrent d'affiches annonçant des séances ou des dames qui sont invariablement des réincarnations des anciens Pharaons, nous promettent de nous raconter leurs vies antérieures.

Les Revues les plus graves, comme : *Le Mercure de France, La Revue Mondiale*, nous donnent d'importants articles où ces questions sont traitées avec ampleur.

EDISON SPIRITE

. . . .

Une chose étrange était survenue dans la vie du grand inventeur américain. Il se montra depuis des années violemment sceptique à l'égard des phénomènes occultes. Or, un médium connu, Bert Reese, a fait beaucoup parler de lui aux Etats-Unis, au sujet de ses dons de clairvoyance. Comme beaucoup d'autres savants par trop dogmatiques, Edison, sans avoir assisté aux expériences du médium, ne cessait de le ridiculiser. Bert Reese finit par amener Edison à tenter avec lui une expérience. Admis dans son laboratoire, le médium a décrit ses travaux les plus secrets et déchiffra, par la lecture à travers les corps opaques, le texte de ses notes enfermées dans des enveloppes soigneusement cachées.

Edison, à l'instar d'autres incrédules qui l'avaient précédé dans cette voie, est tombé du coup dans l'autre extrême. Il envoya alors une lettre au New-York Times, *son* « Credo » *de croyant...*

Un autre savant, le Dr W.-H. Thomson, auteur du Cerveau et la Personnalité, *se mit à ridiculiser à la fois le médium et Edison. Ce dernier obtint de son contradicteur la permission de lui amener le premier pour expérimenter. Thomson prépara une série de feuilles écrites en latin, en arabe, en français et en anglais, les enferma dans des enveloppes qu'il dissimula dans des endroits différents. Le médium réussit à déchiffrer le contenu de toutes les enveloppes, malgré son ignorance des langues étrangères. Quelques jours après, Thomson, à son tour, publia sa conversion à la religion spiritualiste, dans le* Sunday Times.

On remarquera le manque de logique chez ces deux hommes éminents. Ils auraient pu, à la rigueur, conclure à l'authenticité des phénomènes de clairvoyance, surtout à la lecture de la pensée, mais rien ne les autorisait encore à admettre en bloc la doctrine spiritualiste.

L'instrument inventé par Edison paraît être à la hauteur de son raisonnement de spiritualiste par trop ardent. Il s'agit d'un relai amplificateur. La moindre impression qui agirait sur l'instrument se trouvera considérablement amplifiée et enregistrée. Edison compare son appareil à la force d'un homme qui, tout en se servant d'une force de 8 chevaux, met en marche une machine de 50.000 chevaux. Il justifie sa croyance en l'immortalité du corps, par la doctrine de la matière indestructible.

Nous insistons sur ces faits afin de démontrer la nécessité d'une certaine prudence et du respect de la logique qui font fréquemment défaut aux investigateurs, si circonspects dans d'autres domaines.

On ne saurait du reste être jamais assez rigoureux dans l'examen des conditions qui accompagnent chaque phénomène occulte.

Jean Finot (*Revue Mondiale*).

« Une conquête scientifique : L'âme immortelle »

Les jeunes revues allemandes

C'est un fourmillement fou sous la botte tragique des événements. Partout, dans tous les coins de l'Allemagne, la jeune littérature pousse comme des champignons. On parle de pénurie de papier, mais toutes les semaines, il y a une nouvelle revue radicale qui se fonde.

Berlin, qui fut un centre littéraire avant la guerre, n'est plus à la tête aujourd'hui ; les anciennes revues, bien assises et presque classiques déjà, tâchent d'emboîter le pas révolutionnaire, cahin-caha. Cette vieille *Neue Rundschau*, qui compte trente ans de gloire, depuis les premiers débuts de *Gerhart Hauptmann*, s'efforce de publier des choses des derniers venus, qui, il y a peu de temps, n'étaient encore que les pensionnaires bannis et bafoués de l'avant-garde, dont le premier signal était donné par le « *Sturm* » Herwarth Walden, cette première revue d'allure vraiment *européenne*, dans le plus beau sens du mot. Un petit peu abasourdi par le tonnerre de la guerre, cet orage a vu sans doute reprendre toute l'ampleur qui lui convient. Il y a aussi *Die Aktion* qui a accompli le miracle de continuer à paraître pendant toute la durée de la guerre, régulièrement, quoique son directeur Franz Pfemfert, devenait de jour en jour plus féroce contre les dirigeants du peuple et leur disait des choses peu agréables. On n'a jamais compris comment cette revue n'a pas été suspendue et Pfemfert pendu. On se l'explique par le style un peu bizarre des textes qui faisaient prendre l'auteur pour un ramolli et un imbécile peu dangereux. En tout cas, on ne trouvera en aucun pays un tel exemple de volonté internationale. En octobre 1914, peu de semaines après la Marne, la *Aktion* organisait un numéro spécial en l'honneur de Charles Péguy, avec des traductions de son œuvre

et un portrait de lui, qui n'a pas de pendant en France. En 1915, d'autres numéros spéciaux parurent en l'honneur de la Belgique, de la France, de l'Angleterre, de l'Italie, etc., etc., avec des poèmes et des traductions d'œuvres très modernes. On peut encore se procurer certains de ces numéros spéciaux.

Une autre revue, *Die Weissen Blaetter*, de René Schickele, un Alsacien, eut moins de chance, elle vint se fixer en Suisse et continua à propager depuis Berne l'esprit critique et sagace de son directeur. Il faut laisser à cette revue la gloire d'avoir révélé les meilleurs chefs-d'œuvre de la génération actuelle, d'avoir, la première, publié les drames de Carl Sternheim, des proses de Kasimir Edschmid, des poèmes de I. R. Becher et Gottfried Benn. A présent, elle continue sa carrière à Berlin.

Mais la décentralisation s'opéra dès la révolution. Dans toutes les grandes villes, une jeunesse effrénée prit individuellement les rênes de Pégase révolté.

A Dresde, une jeune maison d'édition lança deux revues « 1918 » (aujourd'hui 1920) et *Die Neue Schaubuehne*, toutes deux sous la direction de Hugo Zehder, qui a réussi à créer des organes vigoureux et indépendants. La *Neue Schaubuehne* est devenue la revue préférée pour les choses et les expériences du théâtre moderne et pour les essais artistiques dans la mise en scène, etc. Elle publie régulièrement des compte-rendus sur tout ce qui se passe dans les principaux théâtres d'Allemagne et souvent aussi de Paris et de l'étranger.

A Darmstadt, il y a le très révolutionnaire *Tribunal* qui, sous la direction de Carlo Mierendorff, a fait de grands efforts pour le rapprochement franco-allemand, en conviant les écrivains des deux langues à y collaborer. Un numéro spécial dédié à la France a été très remarqué.

A Breslau fut fondée *Die Erde* par Walter Rilla, un des publicistes les plus courageux et les plus appréciés de la génération actuelle. Ses articles purs, nets et radicaux sont d'excellents arguments pour la critique de l'époque. Il a publié des choses très intéressantes traduites du français et du russe et préconise le rapprochement de toutes les races en une mutuelle connaissance d'elles-mêmes. A côté de cela, *Die Erde* est nettement révolutionnaire et se rencontre dans sa sympathie pour les bolcheviks russes avec la *Aktion* qui est devenue leur porte-parole, et le *Revolutionaer*, autre revue qui paraît à Mannheim, sous la direction de Moritz Lederer.

Le Dadaïsme, bien naturellement, a trouvé beaucoup d'admirateurs en pays de révolution. L'éditeur Paul Steegemann, de Hanovre, propage

les œuvres dadaïstes. Bientôt il fera paraître un recueil de ses auteurs, sous le titre « Der Marstall ».

Ne pas oublier, pour terminer, le vaillant *Forum* qui, avec Wilhelm Herzog, expulsé de partout pour sa tenue révolutionnaire, a déjà fait le tour de l'Allemagne. Créé peu de temps avant la guerre, le *Forum* fut interdit fin 1914 pour ses propos pacifistes et ne revit le jour qu'en 1918 à Potsdam. Depuis il est devenu le tremplin des esprits libres et des mécontents d'une république impériale.

A part ces revues, il y a deux ou trois publications qui tiennent au courant de tous les mouvements d'art moderne. Le *Kunstblatt* de Paul Westheim n'a pas beaucoup de concurrents dans l'Europe entière. Chaque numéro apporte des séries de reproductions de tous les jeunes maîtres d'aujourd'hui, depuis Picasso jusquà Kokoschka, et grâce au *Kunstblatt*, les Allemands sont très au courant de ce qui se fait à Paris.

Une autre : *Feuer*, récemment fondée à Duesseldorf, fait de grands efforts pour s'imposer. Il faut lui laisser le temps de montrer ses forces. Elle semble cependant avoir un bon point d'avance : de l'argent.

Citons encore *Genius*, qu'édite Kurt Wolff à Munich, et dont le directeur littéraire, le Dr Kurt Pinthus, a la noble ambition de faire une sorte de temple littéraire ; *Genius* ne paraît que deux fois par an et ne publie que de très rares poèmes des jeunes écrivains, qui sont savamment distingués de la foule.

En tout cas, quand on parcourt cette masse de périodiques, on se refuse à croire à une Allemagne perdue ; ce qu'elle a laissé sur les champs de bataille de la Somme et du Potsdamerplatz, elle va le remplacer par une valeur intellectuelle que personne ne veut lui contester.

Ivan Goll.

Les Sports

EXPOSITION DU SPORT. — Le sport, en qui toute une jeunesse, dédaigneuse des stériles contemplations, cherche à satisfaire sa vitalité, a pris dans la vie moderne une place trop prépondérante pour ne pas être un prétexte à de nouvelles formules d'art. Les œuvres présentées à la Palette française, malgré l'emploi de procédés souvent périmés, témoignent d'une louable bonne volonté d'exprimer ce lyrisme de vitesse et de suractivité.

XIVe SALON DE L'AUTOMOBILE. Bruxelles. — L'effort des constructeurs semble devoir se diriger de plus en plus vers la voiture pratique, élégante, économique, qui permet de réaliser d'appréciables vitesses avec un moteur de puissance moyenne.

CYCLISME. Les six jours de New-York. — Equipe Brocco-Coburn (France-Amérique) 2.281 points.
Les Six jours de Breslau. 1er janvier. — Equipe Lorenz-Stabe.
Au Vélodrome d'Hiver. 2 janvier. — Demi-fond, 1re manche 20 kilomètres. Carman en 15′54″3/5.
Record. Ancien record Darragon 1er février 1918. 16′3″1/5.

BOXE. New-York. — Joe Lynch bat Pete Herman, champion du monde poids bantams.

Liste actuelle des Champions d'Europe :

Poids mouche : Jimmy Wilde (anglais).
Poids bantams : Charles Ledoux (français).
Poids plume : Arthur Wyns (belge).
Poids légérs : à désigner.
Poids welters : Badoud (suisse).
Poids moyens : Balzac (français).
Poids mi-lourds : Carpentier (français).
Poids lourds : Carpentier (français).

RUGBY. Toulouse. 9 janvier. — Equipe de France bat équipe de sélection par 11 à 6. Struxiano, capitaine de l'équipe de France, n'a pu jouer, étant indisponible à la suite d'une blessure à la cheville.

AVIATION. Le Bourget. 7 janvier. — Expérimentation du parachute Jean Ors par Verney. Vitesse de l'avion : 190 kilomètres à l'heure. Hauteur de la chute : 200 mètres. Poids du parachute : 6 kilogrammes. Diamètre de la surface portante : 9 mètres. L'appareil s'est ouvert après une chute de 20 mètres.

J. F. Laglenne.

Les Expositions

LE SALON DES INDÉPENDANTS

Presqu'aucune des vedettes cubistes, ni Picasso, ni Braque, ni Juan Gris, ni Derain ; Léger, porté au catalogue n'a pas envoyé ses toiles. Nous parlerons plus bas de Lipchitz. Gleizes intéresse, hésite, mais combien cela vaut mieux que la sécurité satisfaite de tant d'impuissants.

Pourtant, ce salon présente l'intérêt que tout déballage porte en soi ; ouvert à tous, il permet l'étalage de 3.700 échantillons. Concours Lépine des peintres qui fut une admirable pépinière à ses débuts, alors qu'il fallait libérer l'art, mais...

Un bon quart des exposants connaissent très à fond la technique de la couleur, du moins celle qui consiste à associer agréablement les tons fournis par le marchand de couleurs.

Au point de vue esthétique, trop souvent, ânes de Buridan :

On est tenté de comparer beaucoup des peintres actuels à un Monsieur très au courant de la technique du voyage, qui ayant décidé de se déplacer, va à la gare et se dessèche lentement devant le bureau des billets, ne sachant pour quel pays il doit prendre son ticket en répétant :

« Et moi aussi je sais voyager. »

***

Sous ces réserves, peu de grandes expositions ont été cette année aussi charmantes que le Salon des Indépendants.

Parmi les cubistes, Helessen est l'un des plus intéressants, justement parce qu'il paraît avoir une esthétique définie où la couleur et la forme jouent de façon bien systématique.

Dans les salles cubistes on regardera avec plaisir les travaux de Bruce, de Ferat, de Hayden, de Marcoussis, avec intérêt ceux de Survage, de Tour-Donas.

Tous ces peintres cherchent, c'est ce que l'on ne peut pas dire de tant d'autres, qui croient avoir trouvé.

Dans les salles voisines on remarquera les toiles de Per-Krogh, Valensi, Halicka, Laglenne.

Picabia se répète, il a toujours beaucoup de goût, il n'hésite pas.

Une autre salle comprend les travaux de la charmante équipe des femmes-peintres de « Gauche » Marthe Laurens, Irène Lagut, Valentine Dobrée, Chérie Charlesse, Valentine Prax, Hélène Perdriat, Charlotte Gardelle charmantes, charmantes.

Une autre salle abrite les toiles d'André Lhote, de Bissière, de Segonzac,

de Gernez, de Boussingault, de Barbey, de Dufy, de Galanis, de Moreau.

Segonzac est peut-être le plus indépendant des indépendants, c'est un très beau peintre, ce pourrait être un très grand peintre....

Le groupe Lhote côtoie avec sérénité, peut-être avec plus de sérénité qu'il ne conviendrait, le gouffre où a dégringolé Anquetin ; mais nous avons déjà vu ces peintres savants risquer tel danger et éviter l'abîme.

Bissière, maître peintre, est tourmenté, tant mieux, tout va bien.

Maria Blanchard expose une vieille toile de 1914 d'une virtuosité remarquable ; depuis, Maria Blanchard a donné des œuvres qui permettent d'être rassuré à son sujet.

Galanis expose un portrait peint avec un goût très sûr, il expose également un petit paysage qui est un vrai plaisir pour les yeux.

Migot travaille, Utrillo est toujours un brave Utrillo.

Hillairet expose une vue du quai d'Orsay d'une naïveté ferme et il est amusant de comparer la naïveté vraie, la naïveté masculine d'un Hillairet et la naïveté appuyée quelquefois sincère des « naïves » femmes-peintres.

Il faudrait citer deux mille noms encore, les peintres dont les noms suivent ont tous signé des œuvres intéressantes : Lado Gondiachvili, Osip Zadkine, Lily Converse, Laboureur, Rabusson, Chabaud, Mondzain, Pascin, Lurçat, Gozare, Kars, Paillot, Fraye.

SCULPTURE

Lipchitz, encadré de ses disciples, expose de nobles pierres, nous avons dit ici tout le bien qu'il faut penser d'un art aussi pur, aussi nerveux et d'une conscience si parfaite ; voilà qui donne bien des espoirs et console de tant de facilité.

ART DÉCORATIF

Un blanc de Chine.

VAUVRECY.

EXPOSITIONS DU MOIS

PARIS : GALERIE PAUL ROSENBERG — PICASSO

L'EFFORT MODERNE, Léonce ROSENBERG — METZINGER

GRAND PALAIS — LES INDÉPENDANTS

LYON : GALERIE MAIRE-POURCEAUX — Jules ROBLIN

LISTE DES OUVRAGES REÇUS

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement *à la revue en double exemplaire, pour être annoncés et être remis pour compte rendu éventuel à nos rédacteurs.*

La liste ci-dessous constitue accusé de réception ; MM. les Auteurs et Editeurs constatant dans un délai d'un mois après l'expédition de leur service que leurs livres adressés à la revue ne sont pas annoncés sont priés d'en aviser l'Esprit Nouveau.

Nous ne pouvons dans le présent numéro, faute de place, donner compte rendu d'aucun ouvrage, nous reviendrons aux prochains numéros sur quelques-uns des plus importants.

SOMMAIRE DES REVUES

SÉLECTION. — Bruxelles : *Bonnes reproductions. Tableaux de Valentine Prax.*

RASCEGNA D'ARTE. — Rome, *Directeur Corrado Ricci. Le* Tibre, *Parabeni. Rocchi : Le concours de la science expérimentale dans l'histoire de l'art : études micrographiques des matières.* — Duccio *par Van Marle.*

DER CICERONE. — Leipzig. *Intéressant article de A. D. Basler sur Henri Matisse.*

DER STURM. — Berlin. *Remarquable article de Waldemar George dont nous donnons dans la revue des Revues un intéressant extrait. — Une trichromie de Metzinger Paysage.*

KUNST UND KUNSTLER. — Berlin. Janvier. *Reproductions de Claude Lorrain. Article de Otto Grautoff : A l'ombre du Poussin. — Le graveur Grossmann.*
Février. — *De l'Hôtel Biron à Issy et à Marly-le-Roi. — L'art français depuis* 1914 *par Otto Grautoff : Courbet, Rodin, Matisse, Derain, Maillol, Picasso. — Les nouveaux livres d'Art français par Otto Grautoff.*

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.— Darmstadt. *Velasquez par Herm. Masse. — Sur l'art de Java par Karl With. — L'art décoratif allemand.*

DER KUNSTWANDERER. — Berlin. *Les porcelaines au château de Dresde. — Une nouvelle œuvre de Nicolas Poussin par Otto Grautoff.*

THE BURLINGTON MAGAZINE. — Janvier, *Poussin et Claude Lorrain par Tatlock.*

ACTION. — Paris. *Almanach* 1921, *Reproductions de Modigliani, Survage, Czaki.*

THE ATHENEUM. — Londres.

GALLIA. — Paris.

LES TABLETTES. — Paris

IL CONVEGNO. — Milan

MÉDICIS. — Paris.

LA GERBE. — Paris *Directeur : Albert Gavy-Belédin.*

OMNIA. — Paris *Revue pratique de l'Automobile* (*Rédacteur en chef Baudry de Saunier.*

VELL I NOU. — Barcelone. — *Revue mensuelle d'art.*

DER CICERONE. — Leipzig *Revue mensuelle d'art.*

LA SCIENCE ET LA VIE. — Paris

LA REVUE CRITIQUE DES IDÉES ET DES LIVRES. — Paris (*Directeur Jean Rivain.*)

L'EXPANSION. — Perpignan.

LA VIE. — Paris.

LA REVUE DE GENÈVE. — *Editions Sonor.*

DIE NEUE SCHAUBUHNE. — Dresden

SCHRIF. — *Revue d'art.*

MAANDBLAD GEWIJDAAN.DE MODERNE BEELDENDE WAKKEN EN CULTUR. — *Réd. : Thé van Dœsburg.*

LA REVUE INTERNATIONALE. — Paris.

POÉSIA. — Milano, *Direct. : Mario Dessy, Rassegna.*

LES AMIS DU VIEUX COLOMBIER. — Paris, *Directeur : J. Copeau.*
REFLECTOR. — Madrid, *Director : José de Ciria.*
GRECIA. — Madrid, *Revista Decenal de Literatura, Director : Isaac del Vando-Villard.*
LE MENESTREL. — Paris, *Directeur : Jacques Heugel.*
MONSIEUR. — Paris, *Revue de Modes et d'élégances.*
IMAGO. — Leipzig.
THE ANGLO-FRENCH REWIEW. — London.
LA GRANDE REVUE. — Paris, *Directeur : Paul Crouzel.*
VALORI PLASTICI. — Rome, *Directeur : da M. Broglio.*
TERRAMAR. — Barcelona,
LE BULLETIN DE LA VIE ARTISTIQUE. — Paris.
L'AMOUR DE L'ART. — Paris, *Directeur : Louis Vauxcelles.*
LA VIE. — Paris.
LA REVUE MONDIALE. — Paris, *Directeur : Jean Finot.*
LA RENAISSANCE D'OCCIDENT. — Bruxelles, *Directeur : Maurice Gauchez.*
LA REVUE DE L'EPOQUE. — Paris, *Directeur littéraire : Marcello-Fabri.*
THE LITTLE REWIEW. — London, *Magazine of the arts.*
LA DANSE. — Paris.
CRONACHE D'ATTUALITA. — Roma.
LA RENAISSANCE DE L'ART FRANCAIS ET DES INDUSTRIES DE LUXE. — Paris, *Directeur : Henri Lapauze.*
C.-M.-D.-I. — Paris, *G. Migot, Directeur.*
RETE MEDITERRANEA. — Florence, *Ardengo Soffici, Editore : Vallecchi.*
LA CONNAISSANCE. — Paris, *Directeur : René Louis Doyon.*
LE MERCURE DE FRANCE. — Paris.
DEUTSCHE KUNST DEKORATION. — Darmstad.
KUNST UND KUNSTLER. — Berlin, *Bruno Casirer.*
LA VIE NOUVELLE. — Le Caire, *Directeur: E. Goldenberg-Cahen ; pour la France J. Rivière.*
DIE BUCHERKISTE. — Munich, *Monatsschrift für Litteratur.*
CA IRA. — Anvers *Revue mensuelle d'Art et de Critique.*
L'ITALIA CHE SCRIVE. — Roma.
THE CAMBRIDGE MAGAZINE, — London, *Messrs. Hendersons.*
LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. — Paris.
LE CALEPIN. — Paris.
LUMIÈRE. — Anvers, *Directeur : Roger Avermaete, Littéraire, Artistique.*
DE STYL. — Leiden.
ULTRA. — Madrid.
LA NERVIE. — *Directeur : Emile Lecomte.*

ECHOS DE L'HOTEL DROUOT

Anquetin, *Etudes de figures*, de face et de profil, sanguine (43-42) : 100 fr.
Anquetin, *Baigneuse* (45-63) .... 155 fr.
Degas, *Portrait de Mademoiselle Sallandry*, pastel (60-45) .. 11.200 fr.
Forain. « *Vous avez encore eu du nez, vous, de dire à maman que vous étiez peintre* » (37-24) .... 450 fr.
Forain. *Etude de jeune femme* (44-31) : (d. 200), à M. Abreu .... 310 fr.
Barye. *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau* (20-31) (d. 400). 175 fr.
Barye. *Etude d'arbres et de rochers* (30-20) (d. 400) .... 400 fr.
Corot. *Ville-d'Avray, une allée dans les bois* (44-38) (d. 12.000), à la Galerie Petit : 11.200 (Adjugé 1.010 fr. à la vente de l'atelier Corot 1875, N° 154).
Courbet. *Son portrait* par lui-même, à l'époque du tableau *La Rencontre*, 1854 (55-46), (d. 6.000).......... 2.700 fr.
L'Hiver (81-65) (d. 8.000), à la Galerie Petit .... 5.900 fr.
Diaz. *Les Confidences de l'Amour* (35-27) (d. 5.000) .... 5.200 fr.
Jongkind. *La Meuse à Dordrecht* (34-42) (d. 10.000), à la Galerie Petit : 11.100 fr.
Toulouse-Lautrec. *Casque d'Or* (65-53) (d. 20.000), à la Galerie Petit : 17.500 fr.

SCULPTURES.

Barye. *Lion au serpent, la patte levée*, ép. anc. (13-16) (d. 1.200) 1.050 fr.
Aigle dévorant un gavial, ép. anc. (8-23) (d. 1.600) .... 850 fr.
Cheval turc, la jambe droite levée (30-32) (d. 1.200) .... 1.350 fr.

TABLEAUX MODERNES, AQUARELLES, DESSINS

Chapchal. *Nu* (81-17) .... 45 fr.
Nu et cheval (60-74) .... 30 fr.
Charmy. *Figure* (46-55) .... 130 fr.
Paysage de Corse (45-60) .... 100 fr.
Paysage. *Le Manoir* (80-64).......... 115 fr.
Paysage (65-55) .... 55 fr.
Paysage (19-27) .... 20 fr.
Camoin. *Femme en rose* (65-80) .... 115 fr.
Figure (30-22) .... 315 fr.
Coubine. *Nu* (Im. 16-46).......... 700 fr.
Nu, *dessin.* (48-64).......... 100 fr.
Derain. *Tête de femme*, dessin (23-17) .... 195 fr.
Tête d'homme, dessin (24-20) .... 195 fr.
Femme au bain, au verso *allégorie*, aquarelle (44-65) .... 280 fr.

D'Espagnat. *Femme nue lisant* (60-73)	1.200 fr.
Roual Dufy. *Marine*, dessin (24-27)	195 fr.
Dans le jardin, aquarelle (22-31)	230 fr.
Bal champêtre (33-41)	380 fr.
Ebstein. *Au café* (60 73)	115 fr.
Coin de Clamart (45-59)	300 fr.
Othon Friesz. *Femme nue assise*, dessin (22-16)	770 fr.
Paysage de Provence, (55-46)	510 fr.
Constantin Guys. *Promenoir*, aquarelle (18-24)	560 fr.
Femmes et Soldats, dessin (19-17)	390 fr.
Hayden. *Vue de Kiew* (Russie), (50-62)	75 fr.
Paysage à Argenteuil (50-60)	100 fr.
Iturrino. *Portrait* (46-38)	100 fr.
Krémegne. *Paysage* (50-61)	80 fr.
Kisling. *Nature-morte* (46-55)	260 fr.
Nu sur un sofa (65-1m)	205 fr.
Coin de Saint-Tropez (46-55)	425 fr.
Paysage de Saint-Tropez, aquarelle (45-35)	105 fr.
Nu (65-55)	405 fr.
Marie Laurencin. *Femme au Chat*, eau-forte	250 fr.
Luce. *La Grue* (38-29)	270 fr.
La Cascade (26-34)	380 fr.
La Clau. *La Fête* (65-54)	60 fr.
Le Manège (41-60)	50 fr.
Paysage (60-50)	80 fr.
Lewitskaw. *Nature morte* (38-46)	160 fr.
Modigliani. *Nu de femme debout*, dessin (44-26)	190 fr.
Portrait de Diego Rivera, dessin (39-36)	150 fr.
Figure, dessin (56-40)	110 fr.
Portrait de femme, peinture	3.500 fr.
Morgan Russel. *Gare Saint-Lazare* (60-74)	600 fr.
Place de l'Opéra (60-74)	170 fr.
Matisse. *Paysage de Corse* (15-21)	35 fr.
Marquet. *Femme nue sur un divan* (26-20)	400 fr.
Ortiz. *Paysage* (61-50	35 fr.
Rouault. *Lutteur*, gouache (30-19)	400 fr.
Paysage , aquarelle (17-22)	115 fr.
Sola. *Vue d'Aix-en-Provence* (50-73)	80 fr.
Liseuse (46-37)	55 fr.
Figure (1 m. 30-81)	190 fr.
A. Utter. *Sous-bois* (73-50)	100 fr.
Compiègne (62-46)	90 fr.
Nature morte (39-49)	68 fr.
Nu (1 m. 30-81)	80 fr.
Maurice Utrillo. *Cathédrale de Soissons* (55-38)	1.650 fr.
Maison de Berliozt (45-72)	1.750 fr.
Rue Norvins (74-54)	1.400 fr.

POESIA

REVUE INTERNATIONALE

Dirigée par MARIO DESSY

MODERNISSIMA — Casa Editrice Italiana

Sommaire du numéro 7-8-9

Mario DESSY. — L'Opera di F. T. Marinetti.
Paul FORT. — La guirlande au gentil William.
Comtesse DE NOAILLES. — L'amour ne laisse pas...
F. T. MARINETTI. — Si, si, cosi. — Sucessivement. — Paysage parisianisé. — Bois.
Alexandre MERCEREAU. — Il pleure quelque chose.
Charles CONRARDY. — La ville d'Ébène.
Valentine DE SAINT-POINT. — Vie.
Emilio SETTIMELLI. — Squarqua.
J. PERDRIEL-VAISSIÈRE. — Petites images.
Wolla MERALDA. — Aurore astrale (*Trad. de Jann Karmor*).
Nicola MOSCARDELLI. — Sonno.
Mario CARLI. — Boccioni.
Ezra POUND. — New-York. — The return. — Difference of opinion with Ligdanns.
Nelson MORPURGO. — Colori. — Il canto del Minareto.
Enrico FRANCHI. — Parole per Maja Siostrom.
Giacomo FALCO. — Canto degli aviatori notturni.
VOLT. — « Roi Bombance » « La Gloria ».
Angelo FRATTINI. — L'introvabile.
Paolo BUZZI. — Pauvres (*Trad. de Marinetti*).
A. SCHNEEBERGER. — La renaissance catalane
Rodolfo Jacuzio RISTORI. — Incubo di novembre.
Herwarth WALDEN. — Epistolario consigne, la bambina (*Trad. de Franco Cigana*).
F. ADY. — Il poeta del Nortobagy. — La felice vergona d'Assalonne. — La canzone della vergine morta (*Trad. de A. Marpicati*).
LOPEZ-PICO. — A una font. — Balada de la dona que canta in la nit.
A. MASERAS. — Rapsodia infinita.
Paolo BUZZI. — Poesia italiana.
Guillermo DE TORRE. — El movimiento literario ultraista de Espana.
Julien OCHSÉ. — Poésie française.
Pio BONDIOLI. — Poesia ellenica.
La reproduction d'un tableau de Luigi RUSSOLO
Un portrait de *Paul Fort* par Pierre GALLIEN.
Lettres d'adhésion de MARINETTI, Paul FORT J. PERDRIEL-VAISSIÈRE, F. MAZADE, etc.

RÉDACTION : Via Durini, 18 — MILAN

ADMINISTRATION : Corso Buenos-Ayres, 76 — MILAN

Un Numéro { En ITALIE £ 5. / A l'ÉTRANGER 6 francs.

Abonnements pour 1921 { En ITALIE £ 50. / A l'ÉTRANGER 60 francs.

VIENT DE PARAITRE

ÉDITION POUR L'ÉTRANGER DE

VALORI PLASTICI

REVUE ITALIENNE D'ART

DIRECTEUR : **MARIO BROGLIO**

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

Italie : BROGLIO - CARRA - CECCHI - DE CHIRICO - LONGHI - MARANGONI - MELLI MORANDI - SAVINIO - SOFFICI - TAVOLATO - ZUR=MUEHLEN.
Étranger : ARCHIPENKO - BRAQUE - DAUBLER - DOESBURG - RAYNAL - ZADKINE Dr ZAHN.

Direction et Administration : **Via ciro Menotti, 10–ROMA (49)**

Sommaire du N° III-IV — IIe année

TEXTE :

CARLO CARRA' : *Mysticité et ironie dans la peinture contemporaine.* — ALBERTO SAVINIO *Anadioménon : Principes d'évaluation de l'art contemporain.* — ARDENGO SOFFICI : *La peintu japonaise.* — GUIDO GHERSI : *De quelques révélations sur la peinture.* — ITALO TAVOLATO *Pavor Nocturnus.*

APERÇUS :

CARLO CARRA' : *Previati.* — MAURICE RAYNAL : *Georges Braque.* — EMILIO CECCHI *Bernhard Berenson.* — LEOPOLD ZAHN : *George Grosz-Paul Klee.*

REPRODUCTIONS HORS TEXTE :

GIORGIO DE CHIRICO : *Portrait de l'artiste peint par lui-même ; L'aimée ; La vierge du temps Nature morte évangélique ; Les poissons sacrés ; L'enfant prodigue ; Le capitaine ; L'épouse fidèle ; Intérieur métaphysique ; Intérieur métaphysique ; Consolations métaphysiques.* — GEORGES BRAQUE *Nature morte ; Nature morte ; Nature morte.* — HEINRICH CAMPENDONK : *Le pâturage ; vacherie ; Deux hommes.* — CARLO CARRA' : *Les filles de Lot* (dessin en couverture).

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : EDITA WALTEROWNA ZUR-MUEHLEN

Conditions de l'Abonnement :

Un an : (six fascicules) **30** fr. — Le numéro **6** fr.

Le prix de **Valori Plastici** est calculé en monnaie française quel que soit le pays où elle est mise en vent
Les abonnements se reçoivent exclusivement à Rome : 10, via Ciro Menotti par chèque ou mandat post en monnaie française.

ECHOS DU MOIS

LES INTENTIONS DE D'ANNUNZIO D'APRÈS MARINETTI

« D'Annunzio ne quittera pas Fiume. Il sera nommé probablement par le peuple chef du gouvernement de Fiume. Il continuera à concentrer les forces des véritables patriotes italiens qui veulent rénover d'une façon logique et intelligente le pays.

« Pourquoi les futuristes soutiennent d'Annunzio qui n'est certes pas un futuriste?

« Les futuristes le soutiennent parce que d'Annunzio, malgré sa mentalité et sa conception littéraire qui appartiennent au passé, a durant la guerre et depuis la guerre, manifesté un tempérament vraiment futuriste dans le sens le plus large du mot, c'est-à-dire : Antitraditionnel, et qu'il a été constamment préoccupé de rénovation totale. C'est un tempérament pur et énergique. Il possède une volonté inlassable et presque surhumaine ».

Comœdia.

***

MONUMENT DAUMIER. — M. Richard et M. Flaissières, Sénateur, maire de Marseille. — constituent un comité en vue d'ériger un monument à Daumier.

***

MONUMENT GUILLAUME APOLLINAIRE. — Un comité vient de se constituer pour ériger sur la tombe de Guillaume Apollinaire au Père-Lachaise un monument de Pablo Picasso.

***

CLAUDE MONNET *a refusé de se laisser élire à l'Institut.*

***

ODILON REDON. — *La collection complète de ses gravures vient d'être achetée par l'Institut d'Art de Chicago pour la somme de* 100.000 *francs.*

***

Jurisprudence artistique. — Les tableaux d'un artiste ne constituent pas un gage saisissable. *Un artiste peintre, voulant faire transporter au palais du Luxembourg, en vue d'une exposition les toiles qu'il avait dans son atelier, sa propriétaire s'y opposa alléguant que ses loyers n'étaient pas payés et que les tableaux constituaient son gage.*

L'artiste fit un procès demandant réparation du préjudice causé. La 6e *Chambre vient de lui donner raison, disant que les tableaux d'un peintre, pas plus que les manuscrits d'un littérateur ou d'un publiciste, ne pouvaient faire l'objet du droit de détention ou du droit de suite du propriétaire et le tribunal a condamné la propriétaire à* 750 *francs de dommages-intérêts.*

Gazette de l'Hôtel Drouot.

***

K.-X. Roussel et Cézanne :

Nous extrayons d'un article de M. Maurice Denis (*L'Amour de l'Art*) *l'invraisemblable passage ci-dessous :*

« MM. Friesz, Derain, Bernard ont appris quelque chose de Cézanne, mais le seul peintre qui le continue en réalité est K.-X. Roussel. »

CORRESPONDANCE

A propos d'une note parue dans nos Echos du N° 3 intitulée *Peintres et sculpteurs expressionnistes,* M. Valensi nous écrit une lettre de laquelle nous extrayons le passage ci-dessous :

« *En votre numéro troisième de l'*Esprit Nouveau *je lis une liste de peintres et sculpteurs expressionnistes ; si les « intéressés » sont tous consentants ce n'est pas mon affaire ; mais puisqu'à notre époque l'histoire tous les jours s'écrit, puis-je vous demander de faire savoir que je suis* un *expressionniste, si M. Walden veut que, complète soit sa liste, il doit m'y comprendre... puisque dès avant la guerre tous mes catalogues particuliers, comme ceux des indépendants expliquent, et je le fis aussi en bien des conférences, mon expressionnisme* ».

ERRATA

N°4 : Fernand Léger par Maurice Raynal, p. 428 au lieu de « comme Raymond Lulle voulait construire une machine à forger » lire : machine à penser.

p. 435 — le dessin de M. Léger appartient à la Galerie Simon.

RÉOUVERTURE DES COURS AU CONSERVATOIRE RAMEAU

A PARIS, Salle de l'Etoile,
17, Rue de Chateaubriand (8e)
A VERSAILLES, Salle Rameau
11, Rue Jouvencel
A PARTIR DU 1er OCTOBRE
S'adresser au Secrétariat :
Paris, 23, rue du Rocher. Tél. Wagram : 87-85

***

La Rythmique est un système éducatif **éprouvé** ayant pour but de former et de développer le sens rythmique, d'en étudier les lois, d'inculquer le sens métrique. La Rythmique proposant à l'individu l'**expérience corporelle,** le rythmicien sera plus armé pour poursuivre n'importe quelles études musicales, parce qu'il aura acquis les bases indispensables.

*

La Rythmique donne à l'individu une connaissance plus fertile de soi-même et fait un ndividu mieux organisé, mieux armé pour la vie moderne, plus maître de soi.

Les parents soucieux du développement de leurs enfants doivent se renseigner sur la rythmique méthode Jaques-Dalcroze.

La rythmique en Italie. — Le **Ministère de l'instruction publique** vient de décréter d'urgence l'**enseignement obligatoire** de la rythmique Jacques-Dalcroze dans les cinq premiers conservatoires de l'Italie, à savoir Rome, Florence, Milan, Turin et Pise.

QUELQUES-UNS

DE NOS

COLLABORATEURS

Remy DE GOURMONT (inédits). — Guillaume APOLLINAIRE (inédits). — Louis ANGÉ. — Louis ARAGON. — Céline ARNAULD. — R. BAEZA. — BALDWIN. — Giulio BAS. — Victor BASCH. — N. BAUDOIN. — VALMY BAYSSE. — Pierre BERTIN. — BISSIÈRE. — G. BIZET. — Jacques-Emile BLANCHE. — Félix BODSON. — Massimo BONTEMPELLI. — André BRETON. — Marguerite BUFFET. — Gino CANTARELLI. — Karel CAPEK. — F. CARCO. — Vincenzo CARDARELLI. — CARRA. — Alfredo CASELLA. — Emilio CECCHI. — Blaise CENDRARS. — CHENEVIER. — DE CHIRICO. — Léon CHENOY. — CHRISTIAN. — J. COCTEAU. — Gustave COQUIOT. — Paul COLIN. — Henri COLLET. — Benedetto CROCE. — E. DANTINNE. — DELLUC. — DELSA. — Paul DERMÉE. — Paul DESFEUILLSE. — Max DESSOIR. — Mario DESSY. — Fernand DIVOIRE. — Théo VAN DOESBURG. — René DRANCOURT. — P. DRIEU LA ROCHELLE. — Georges DUHAMEL. — DUTHUIT. — Albert EHRENSTEIN. — Carl EINSTEIN. — Paul ELUARD. — Ezra POUND. — FOLGORE. — Armando FERRI. — Louis DE GONZAGUE FRICK. — FROMAIGEAT. — Georges GABORY. — Germain GRÉGOIRE. — Tony GARNIER. — R. GILLOUIN. — Albert GLEIZES. — Jean DE GOURMONT. — Ivan GOLL. — ROCHGREY. — Juan GRIS. — GYBAL. — HELLA. — Charles HENRY. — V. HUIDOBRO. — Ragnar HOPPE. — Max JACOB. — JANCO. — Albert JEANNERET — Charles-Edouard JEANNERET. — Perez JORBA. — Gérard DE LACAZE-DUTHIERS. — LAHY (J.-M.) — Charles LALO. — Maurice LALLEMAND. — P. LANDORMY. — Philéas LEBESGUE. — Maxime LEMAIRE. — R. LENOIR. — André Lhote. — J. LIPCHITZ. — LOOS. — MARINETTI. — Gherardo MARONE. — Alexandre MERCEREAU. — Jean METZINGER. — Georges MIGOT. — L. MILNER. — Albert MOCKEL. — Piet MONDRIAN. — V. ORAZI. — Amédée OZENFANT. — Giovanni PAPINI. — Jean PAULHAN. — Stephanos PARGAS. — Auguste PERRET. — F. PICABIA. — PIRRO. — PRAMPOLINI. — PREZZOLLINI. — Henri PRUNIÈRES. — Guiseppe RAIMONDI. — Maurice RAYNAL. — Paul RECHT. — G. DE REYNOLD. — J.-H. ROSNY, aîné. — G. RIBEMONT-DESSAIGNES. — Elie RICHARD. — Jacques RIVIÈRE. — John RODKER. — Jules ROMAINS. — Serge ROMOFF. — André SALMON. — Erik SATIE. — SAVINIO. — SCHŒNBERG. — SÉVÉRINI. — SIGNAC. — André SUARÈS. — Ardengo SOFFICI. — Philippe SOUPAULT. — PANOS STAVRINOS. — STRAVINSKY. — Léopold SURVAGE. — TOKINE. — G. DE TORRE. — Tristan TZARA. — Giuseppe UNGARETTI. — F. VANDÉREM. — F. VURGEY. — WALDEMAR George.

A NOS ABONNÉS

nos abonnés correspondants de « L'ESPRIT NOUVEAU »

Nos abonnés, pourront nous écrire pour nous exposer leurs opinions au sujet de l'Esprit Nouveau, nous suggérer des améliorations, nous signaler des sujets qu'il serait opportun de voir traiter ou des rubriques nouvelles à créer.

Qu'ils collaborent en nous apportant leur contribution à l'œuvre commune : renseignement précis sur tel ou tel ordre de faits, informations, citations intéressantes trouvées au hasard des lectures, photographies d'œuvres remarquables ou curieuses, coupures de journaux illustrés, enfin, tous documents plastiques, littéraires ou musicaux qui mériteraient d'être portés à la connaissance de tous nos lecteurs.

A L'ÉTRANGER, nos abonnés nous seront d'un grand secours pour compléter nos informations sur les divers mouvements esthétiques de leur pays. Ce n'est que par un effort collectif que nous arriverons à établir un tableau d'ensemble strictement fidèle de l'activité esthétique dans tous les pays.

Ecrivez-nous, documentez-nous, « l'Esprit Nouveau » publiera les informations d'un intérêt général.

LECTEURS,

Vous nous donnerez une preuve de votre sympathie en nous indiquant ci-dessous les nom et adresse des personnes que vous croyez susceptibles de s'intéresser à notre Revue. Nous enverrons à chacune un spécimen illustré pour leur faire connaître notre programme.

NOMS	ADRESSES
	De la part de M ....

Remplir, détacher et retourner aux Editions de " *L'ESPRIT NOUVEAU* " *29, rue d'Astorg,* ***PARIS***

TARIF DE PUBLICITÉ

DIMENSIONS	PRIX par insertion	PRIX pour 6 insertions	PRIX pour 12 insertions
Pages de Couverture............ (Page entière seulement)	400 fr.	2.160 fr.	4.000 fr.
Une page de publicité...........	300 fr.	1.620 fr.	3.000 fr.
1/2 page......................	180 fr.	972 fr.	1.800 fr.
Pages dans le texte.............	PRIX SUR DEMANDE		

Format des blocs et compositions : Page entière 20 cm. × 12 cm. Demi-page 10 cm. × 12 cm

CONDITIONS D'INSERTION

1° — *La publicité de l'*Esprit Nouveau *devant, d'une part, bénéficier de l'esprit de la revue et, d'autre part, former une partie vivante de la publication, un témoin et un exemple de l'activité vraiment moderne. l'*Esprit Nouveau *se réserve le droit de refuser toute annonce dont le sujet, la composition ou la rédaction lui semblerait incompatible avec le caractère de la publication.*

2° — *L'annonceur est tenu de fournir le texte de son annonce le 15 du mois précédant le numéro d'insertion au plus tard, les prix ci-dessus comprennent la composition typographique normale ; les frais de gravure et de clichés, s'il y a lieu, sont à sa charge.*

3° — *Le prix des annonces est payable* **par insertion** *sur remise du justificatif d'usage.*

4° — *Faute de paiement d'une échéance, le total de la souscription devient immédiatement exigible.*

5° — *Le souscripteur qui, en cas de vente, ne ferait pas prendre en charge par son cédant le traité de publicité signé par lui, demeurera responsable du paiement.*

6° — *Toutes les contestations relatives aux traités de publicité de* **l'Esprit Nouveau** *sont jugées par le tribunal de Commerce de la Seine, quel que soit le lieu de résidence du souscripteur.*

7° — **L'Esprit Nouveau** *se réserve de modifier sans préavis les prix et conditions indiquées ci-dessus.*

REMPLISSEZ LE BULLETIN CI-DESSOUS :

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
Société Anonyme au Capital de 100.000 Francs. — Siège Social : 29, rue d'Astorg, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

paraissant le 15 de chaque mois

LE NUMÉRO { FRANCE 6 Francs / ÉTRANGER 7 Francs (Français)

L'ANNÉE { FRANCE 70 Francs / ÉTRANGER 75 Francs (Français)

Messieurs,

Je vous prie de m'inscrire pour un abonnement d'un an à L'ESPRIT NOUVEAU, *à partir du* ...., *au prix de francs.*

Ci-joint vous trouverez un mandat ou un chèque de francs.

NOM

PROFESSION

ADRESSE

SIGNATURE

Remplir, détacher, et retourner aux Editions de " L'ESPRIT NOUVEAU " 29, rue d'Astorg, Paris.

A NOS ABONNÉS

A la suite des récentes augmentations des tarifs postaux, le moindre recouvrement par la poste doit être majoré d'un franc pour frais.

Afin d'éviter cette majoration, nos abonnés doivent nous adresser, dès à présent et directement, le montant de leur abonnement.

KNUT HAMSUN
LA REINE DE SABA

MALGRÉ ma grande fatigue, je juge nécessaire, devant l'attitude de mon interlocuteur, de fuir le plus rapidement possible.

Ce que j'étais ? Ne voulais-je pas justement l'apprendre de cet homme ? Mais la faute encore une fois incombait à ma Reine, de même qu'elle était cause de tout ce qui m'arrivait. C'est pourquoi je souhaitais intérieurement, — sans trop de force, cependant, — que le diable l'emportât, elle et sa malveillance.

Je me retire à nouveau dans le jardin public. Vraiment, je ne vois plus aucun moyen de me tirer de là. Je m'adosse à un arbre. J'éveille aussitôt la curiosité des passants qui commencent à m'observer. Je ne trouve pas rassurant de rester trop longtemps dans cette position et me remets à déambuler. Trois heures plus tard, je me retrouve en dehors de la ville en pleine campagne. Je regarde autour de moi. Je suis seul. Un colosse noir se dresse devant moi. Il ressemble à une montagne avec une église au sommet. Pendant que je suis là à me questionner sur ce que peut bien être cette masse énorme, un homme passe. Je l'arrête et l'interpelle. Je lui demande quelle est cette montagne. Je lui dis avoir oublié son nom, bien que je connusse beaucoup de noms de montagnes.

— C'est le château, répond l'homme.

« Le château, le château de Kalmar ! »

— Il est sans doute aujourd'hui dans un bien triste état, comparé à ce qu'il a dû être autrefois, à l'époque où se produisirent les grands événements historiques, demandé-je ?

— Nullement. L'intendant veille à son entretien avec un soin très attentif.

Qui peut bien y habiter ? Quel prince a élu domicile dans l'aile sud ? Une foule de questions me brûlent la langue.

« Actuellement, continue mon interlocuteur, il est rempli d'armures, d'épées, d'antiquités de toutes sortes. »

Une idée m'est venue subitement : je peux dire sans danger que mon voyage à Kalmar a pour but l'étude des antiquités du château !

Si l'homme n'avait pas porté un sac sur le dos, je l'eusse embrassé, et je

me souviens très bien qu'avant de nous séparer je m'informai de la santé de sa femme et de ses enfants.

Vers minuit, j'avais enfin regagné mon hôtel.

J'agrippe aussitôt l'hôtelier et lui dis que j'ai fait retenir une chambre. « Je suis venu à Kalmar pour y étudier les choses anciennes, ajouté-je de façon tranchante. J'en achète même — ceci pour que vous sachiez bien que c'est ma profession ».

Satisfait de mes explications, l'hôtelier me fait conduire dans ma chambre.

***

C'est une semaine de désillusions et d'efforts perdus qui succède, maintenant, une semaine entière. Pas moyen de voir la Reine de Saba ! Je la cherche nuit et jour dans tous les endroits possibles ; je me rends chez le directeur des postes et m'informe. Je confère avec quelques agents de police. A l'heure de la promenade, je bats le jardin public de long en large. Chaque jour je vais scruter la vitrine des photographes dans l'espoir de l'y voir exposée. Mais tout est vain. J'embauche deux hommes pour monter la garde nuit et jour à la gare de façon qu'elle ne puisse m'échapper et j'attends, attends, la fin de mon aventure.

Entre temps, je suis obligé de me rendre quotidiennement au château pour y examiner les collections d'antiquités. Je couvre de notes de grandes feuilles de papier. Je compte les taches de rouille sur les sabres et les éperons brisés. Je mentionne toutes les dates et inscriptions que je remarque sur le couvercle des vieux bahuts et sur les tableaux. Mais oui, et je ne m'épargne même pas la peine d'inscrire un sac de plumes trouvé un jour parmi les vieilles ferrailles et qui, je l'apprends ensuite, appartient à l'administrateur. Je poursuis mes recherches mû par un courage que seul le désespoir peut susciter, cependant que l'exaspération me gagne. Mais puisque j'ai commencé à chercher le Reine de Saba, il ne faut pas que j'abandonne à mi-chemin la tâche que je me suis assignée, dût-il m'en coûter de devenir un véritable antiquaire.

Je télégraphie à Copenhague pour faire suivre mon courrier et me mets à prendre les mesures nécessaires en vue de l'établissement de mon quartier d'hiver à Kalmar. Le bon Dieu seul savait comment finirait mon aventure ! Voici six jours que je suis à l'hôtel. Arrive le dimanche. J'embauche quatre gosses à qui je donne la mission de se rendre à l'église le matin et l'après-midi et de surveiller si ma Reine ne s'y trouve point. Mais cela sans aucun fruit !

Le mardi matin arrive enfin mon courrier, ce mardi qui faillit me faire mourir. Une des lettres qu'il contient est de l'homme qui m'attendait à Malmoe. Si je n'étais pas encore arrivé, remarquait-il, c'est que je ne

viendrais certainement plus. C'est pourquoi mon correspondant me disait adieu.

J'en ressens au cœur un coup profond.

La seconde que j'ouvre vient d'un ami me communiquant que le *Journal du matin* ainsi qu'un autre m'accusaient de plagiat — accusation qu'ils prouvaient par des citations.

J'en ressens au cœur un nouveau coup plus profond encore que le premier.

La troisième lettre est une note à payer que je ne lis même pas. Je n'en peux plus. Je me jette sur le divan et regarde fixement devant moi.

Mais je n'ai point encore vidé complètement le calice de la souffrance.

On frappe à la porte.

— Entrez, dis-je d'une voix peu accueillante.

C'est mon hôtelier, accompagné d'une vieille femme. Celle-ci porte un panier au bras.

Excusez-moi, dit-il, mais ne m'avez vous pas dit que vous étiez acquéreur de vieux objets ?

Je le regarde ahuri.

— De vieux objets ? Acquéreur de vieux objets ?

— Oui, c'est vous-même qui me l'avez dit.

Me voici tenu de m'intéresser aux vieux objets.

— Oui, vous avez raison. Je n'y étais pas. Je me trouvais plongé dans des pensées tout à fait différentes. J'achète en effet les vieilles choses. Faites moi voir ce que vous apportez.

La femme ouvre son panier.

Je frappe des mains en signe de ravissement et déclare aussitôt vouloir être acheteur de tout ce qu'il contient.

Quelle magnifique seringue pour les oreilles ! Je désirerais volontiers connaître le dernier roi qui l'utilisa. Mais je le découvrirai bien en recherchant dans mes papiers : ça ne presse pas ! Combien voulait-elle de la cuiller en corne ? Et des trois Jaobäk (1) calcinés ? A aucun prix je ne les recéderais, pas plus que la cuillère, du reste. Quelle somme désirait-elle du tout ?

La femme réfléchit.

— Vingt couronnes, dit-elle.

Et je lui verse les vingt couronnes, sans marchander, machinalement, n'ayant qu'un désir : être débarrassé d'elle le plus vite possible.

Aussitôt après l'avoir expédiée je cours dans le parc, prendre l'air. Non je n'en peux plus ! J'en ai maintenant par-dessus la tête.

Près de moi, sur un banc, est assise une bonne avec un petit enfant. Je

(1) Membre du parlement norvégien très connu et dont la tête était très souvent représentée sur les têtes de pipes.

leur jette un regard qui doit les faire taire. Un instant plus tard, mon attention est éveillée par un couple que je vois s'avancer lentement dans l'allée bras-dessus, bras-dessous. Je me lève et les fixe, interloqué. Que vois-je ? Ma Reine de Saba !

Enfin, enfin, je la retrouve, ma Reine de Saba !

Le monsieur qui l'accompagne est son frère, le même qui l'embrassa à son arrivée à la gare. Ils se parlent doucement. Je me tiens prêt : le moment décisif est arrivé. Quoi qu'il en coûte, il faut agir. Je vais commencer par lui rappeler que j'ai dormi une fois dans son lit. Elle se souviendra aussitôt de moi. L'entretien ainsi entamé, le frère comprendra qu'il doit nous laisser et s'éloigner un peu.

Je m'avance. Tous deux me regardent étonnés. Me voici embrouillé dans mon préambule. Je bégaie :

— « Mademoiselle... il y a quatre ans... » et m'arrête.

— Que veut-il, dit l'homme regardant ma Reine ?

Puis s'adressant à moi :

— Que désirez-vous ?

Et il s'exprime d'un ton plutôt hautain.

— Je voulais simplement demander pardon à Mademoiselle, de la liberté que je prenais en la saluant. Mais en quoi cela peut-il vous regarder. Mademoiselle et moi sommes de vieilles connaissances. Il m'est même arrivé de passer une nuit dans son...

M'interrompant, la Reine s'écrie :

— Allons-nous en, allons nous-en !

Comment, elle ne veut pas me reconnaître ? Elle me désavoue ? la colère me saisit et je cours dans la direction du couple qui s'éloigne rapidement. Soudain le monsieur se retourne. Il s'aperçoit que je les suis et se place au travers de mon chemin. Il n'a d'ailleurs pas l'air trop décidé. Visiblement, il tremble, même. La Reine, elle, continue sa route. Elle accentue le pas et semble courir.

— Que désirez-vous, mon cher, me fait l'homme à nouveau ?

— De vous je ne désire rien. Je voulais seulement saluer la demoiselle, la dame avec laquelle vous vous promenez, et que j'ai rencontrée naguère. Je voulais donc, par simple politesse...

— Ah oui ! Eh bien ! premièrement, la « demoiselle » ne veut pas vous revoir. Deuxièmement, la demoiselle est une femme. Elle est mariée et je suis son mari. Etes-vous satisfait, maintenant ?

Sa femme, sa femme ?

Que raconter de plus ? Je m'affale sur un banc. J'ai reçu un coup mortel. Je ferme les yeux et laisse partir le particulier. Qu'avais-je encore à faire avec lui, si le soleil de ma vie était à jamais disparu !

Je reste dans cette position pendant plusieurs heures et m'abandonne aux plus sombres douleurs.

Vers midi, je regagne l'hôtel, paie ma note et file à la gare, inaperçu.

Après une attente d'une bonne heure, arrive mon train, qui m'emporte délesté de tout pécune, courbé sous la douleur, d'une douleur qui me ronge durant tout le parcours du retour.

Le panier contenant les vieux objets achetés à la bonne femme, je l'avais laissé à Kalmar.

. . . .

Tu le vois, le destin ne veut pas que je me marie. Jamais encore je n'avais été aussi près du but : cependant j'échouai bien piteusement. Je ne m'épargne aucune fatigue. Aucun voyage ne me fait reculer. Je n'hésite devant aucune dépense. Tout cela ne m'aide en rien. Que dois-je faire?

C'est bien là ma destinée !

FIN.

Une mouche tout à fait ordinaire de grandeur moyenne...

par Knut Hamsun

Nous entrâmes en connaissance un jour qu'elle s'engouffra par ma fenêtre laissée ouverte, alors que j'écrivais, et se mit à danser une ronde autour de ma tête. Sans aucun doute, elle avait été attirée par l'odeur d'alcool que dégageaient mes cheveux. De la main, j'essayai à plusieurs reprises de l'éloigner, mais elle ne s'en soucia aucunement. C'est alors que je saisis mon coupe-papier.

J'ai en effet un coupe-papier. Il est grand et beau. Je l'emploie comme débouchoir de pipe et tisonnier. Je m'en sers pour enfoncer des clous dans le mur. Dans ma main experte, il représente toujours une arme terrible. Je me mis à l'agiter en l'air une ou deux fois, et la mouche s'envola.

Mais ce fut pour revenir un instant plus tard et recommencer sa danse. Je me levai et repoussai ma chaise vers la porte. La mouche me suivit. « Attends, je vais te jouer un tour », me dis-je ! Et je sortis à la dérobée me laver la tête pour en faire disparaître toute odeur d'alcool. Cela me réussit. La mouche alla se placer, quelque peu attristée, sur mon abat-jour et n'en bougea plus.

Un bon moment s'écoula. Je me remis à écrire et abattis une quantité de travail. Mais à la longue ce me devint un peu monotone de toujours rencontrer cette mouche devant moi chaque fois que je levais les yeux. Je

l'examinai attentivement. C'était une mouche tout à fait ordinaire, de grandeur moyenne, bien faite, avec des ailes grises. « Remue-toi un peu », lui dis-je ! Mais elle ne m'écouta pas. « Va-t'en ! » lui criai-je encore en agitant la main. Elle prit son vol, fit le tour de la pièce et revint se poser sur l'abat-jour.

C'est de ce moment que data vraiment notre connaissance. Son opiniâtreté me força le respect. Ce qu'elle voulait, elle le voulait bien. Sa pose me toucha également. Elle avait la tête un peu sur le côté et me regardait d'un certain air de tristesse. Nos sentiments devinrent réciproques. Elle comprit que je lui portais intérêt et en profita. Ses manières devinrent toujours plus libres. Déjà, l'après-midi, lorsque je voulus sortir, elle vola devant moi, cherchant à m'en empêcher.

Le jour suivant, je me levai à la même heure. Lorsque, après avoir déjeuné, j'entrai dans mon bureau pour travailler, je rencontrai ma mouche à la porte. Je lui fis un signe de tête. Elle vola quelques tours en bourdonnant et vint s'asseoir sur mon siège. Je ne l'y avais point invitée et ma chaise m'était nécessaire. « Déguerpis ! » lui criai-je. Elle s'éleva à quelques pouces et reprit aussitôt place sur le siège. Je lui dis alors : « Tant pis ! maintenant je m'assois. »

Et je m'assis. La mouche prit son vol, puis vint se poser sur mon papier. « Mais va-t'en donc ! » Elle n'obéit pas. Je soufflai sur elle ; elle baissa le dos, mais refusa de s'en aller. « A la longue, sans égards réciproques, une bonne camaraderie ne peut durer », fis-je. Elle m'écouta, réfléchit, mais décida en même temps de rester où elle se trouvait. J'agitai alors à nouveau mon coupe-papier ; la fenêtre était ouverte — je n'y avais pas pensé — la mouche s'enfuit au dehors.

Elle y resta quelques heures. Pendant ce temps, j'allais et venais, regrettant de l'avoir fait partir. Où pouvait-elle être, maintenant ? Qui sait ce qui avait pu lui arriver ? Enfin, je me remis à travailler, mais j'étais plein de sombres pressentiments.

La mouche revint. Elle rapportait quelque chose de repoussant dans une de ses pattes de derrière. « Pfui ! tu es allée sur le tas de fumier, ma petite bête », lui dis-je. Je ne m'en réjouis pas moins de son retour et fermai bien ma fenêtre. « Comment peux-tu faire de telles escapades ? » Elle avait l'air de s'amuser et de dire « bah ! » Jamais encore je n'avais vu une mouche aussi joyeuse. Sa joie me gagna ; je fis aussi « bah ! » et ris de bon cœur. A-t-on jamais vu une mouche aussi espiègle, me dis-je. « Viens ici, je veux te gratter un peu sous le menton, coquine ! »

Le soir, elle tenta à nouveau de me barrer la sortie de la porte. Je fis montre de résolution et usai de mon autorité. Certes, c'était très bien qu'elle m'aimât. Mais je ne pouvais cependant consentir qu'elle me retînt chaque soir à la maison. Je passai malgré elle. Quand je fus dehors, j'entendis sa colère éclater. Je lui criai : « Tu vois ce que c'est d'être seul. Au revoir ! Maintenant tu peux t'asseoir. »

Les jours suivants, cette petite mouche mit ma patience à l'épreuve plus d'une fois. Des personnes étant venues chez moi, elle s'en montra jalouse, et les chassa par son inconvenance. Quand ensuite je lui fis des reproches à cause de sa conduite et voulus lui secouer un peu le toupet, elle fit un bond à se rompre la tête du sol au plafond, où elle se fixa de telle façon qu'elle m'en donna le vertige.

« Tu vas tomber, lui criai-je ! » Mes avertissements furent vains. « C'est bon, reste là-haut si tu le veux. » Et je lui tournai le dos. Alors elle descendit. Mais lorsqu'elle vit que je ne prenais pas attention à elle, elle vint passer juste sous mon nez pour s'abattre soudain au beau milieu de mon manuscrit. Là, elle commença d'aller deci-delà, comme s'il n'y avait plus eu de coupe-papier dans la maison. Il faut essayer de la prendre par la douceur, pensai-je. Je lui dis amicalement : « Ne va pas là, tu vas te salir les pattes avec de l'encre. C'est dans ton intérêt que je parle ». Mais elle était sourde à mes paroles. « Ne t'ai-je pas averti que tu ne devais pas aller sur le papier lui répétai-je ? C'est du papier rugueux qui me sert pour les brouillons. Des échardes pourraient t'entrer dans les pattes ». Non, elle ne semblait pas craindre tout cela. « A-t-on jamais vu un tel entêtement, m'écriai-je fâché. Le papier n'est-il point rugueux ? N'y a-t-il point d'échardes ? » Non, il ne lui semblait pas le moins du monde dangereux de se promener sur ce papier. « Alors, tu vas me faire mettre en colère, et je vais prendre une autre feuille. » Lorsqu'elle me vit décidé, elle consentit à partir.

Nous nous habituâmes l'un à l'autre, travaillant ensemble sur des feuilles différentes, partageant notre joie et notre peine. Elle avait des caprices sans nombre, mais je les supportais. Elle m'avait laissé voir clairement son aversion pour les courants d'air. Aussi prenais-je toujours mes précautions pour que les portes et les fenêtres fussent fermées. Néanmoins l'idée lui venait parfois de se précipiter violemment du plafond contre les vitres, comme si elle avait eu l'intention de les briser pour s'enfuir. « As-tu quelque chose à faire dehors, lui disais-je alors ? Si oui, prends ce chemin ». Et je lui ouvrais la porte. Mais non, elle semblait ne plus vouloir sortir. « Veux-tu aller dehors ou non, lui demandais-je ? Une deux, trois ! ». Pas de réponse. Je refermais la porte avec fracas.

J'eus bientôt à regretter ma colère.

Un jour la mouche n'était plus là. Elle avait profité le matin de l'entrée de la bonne pour se glisser par la porte. Je compris que c'était là sa vengeance et longtemps je me creusai la tête pour savoir ce que je devais faire. Je me rendis dans la cour et lançai : « Pour ma part, si elle veut rester partie pour toujours, je ne la regretterai pas ! » Rien n'y fit. Pas moyen de l'attirer. Je m'inquiétai et me demandai ce qui avait pu lui arriver. J'ouvris tout ce qui pouvait être ouvert dans ma maison. Je plaçai mon manuscrit à la fenêtre, l'exposant au vent et aux intempéries. Ainsi se rendrait-elle compte que, selon moi, rien n'était trop bon pour elle. Je

questionnai mon hôtelière. Je me versai une bonne dose d'alcool sur les cheveux et l'appelai, en la nommant, pour la flatter : ma meilleure amie, ma mouche chérie, — cela en vain !

Enfin, dans l'après-midi du jour suivant, elle revint. Elle n'était pas seule. Elle ramenait de la rue un amoureux. Dans ma joie de la revoir, je pardonnai tout et n'exerçai même, pendant un moment, aucune surveillance sur son chéri. Mais ce qui est trop est trop. Il y a des limites à tout. Tout d'abord les deux bêtes se placèrent l'une à côté de l'autre, pour se faire des yeux doux et se frotter corps contre corps. Puis soudain l'amoureux se précipita sur elle d'une façon qui me fit rougir. « Que faites-vous là, aux yeux de tout le monde ? », m'écriai-je. Et je les séparai. « Inutile de faire l'important quand on se conduit de pareille façon ! »

Elle prit la chose très mal. Je la vis rejeter la tête en arrière d'un air ironique, me faisant entendre que c'était là de la pure jalousie de ma part. « Moi jaloux, fis-je en sifflant. Jaloux de ce type-là ? Non ; mais veux-tu que je te dise quelque chose ? » Elle rejeta la tête plus encore en arrière et répéta son affirmation. Je me levai alors en déclarant : « Avec toi, je ne veux pas me chicaner, c'est contraire à mes principes de chevalier. Mais envoie-moi ton amoureux, je saurai lui répondre. » Et je m'emparai du coupe-papier.

Tous deux commençaient à me railler. Ils s'étaient posés sur le coin de la table et riaient au point que leurs corps en étaient secoués. Ils semblaient dire : « Ha ! ha ! N'as-tu pas un autre coupe-papier plus grand que celui-là ? » « Je vous montrerai que la question d'arme a peu d'importance », répliquai-je. Avec une malheureuse règle, je vais le prouver au type. Je brandis ma règle. Ils se mirent à rire de plus belle en m'affichant leur mépris de la façon la plus claire. « Mais que vous préparez-vous encore à faire ? » dis-je menaçant. Ils ne prirent pas attention à moi. Le moment ne leur apparaissant point gros d'événements. Ils se rapprochèrent bientôt faisant des gestes impudiques et déjà je les voyais sur le point de s'embrasser. « Vous ne ferez pas cela », m'écriai-je. Mais ils le firent pourtant — et devant mes yeux. Ma longanimité était à bout. Je levai la règle et la laissai retomber rapide comme l'éclair. Un broyement se produisit, quelque chose coula. Mon coup, bien visé, les avait tous deux étendus à terre, sans vie.

Ainsi se termina notre connaissance.

Ce n'était qu'une petite mouche ordinaire, avec des ailes grises. Elle était bien faite.

Traduit par Alzir HELLA

AU NUMÉRO 6, en supplément, réponses à l'enquête
« DOIT-ON BRULER LE LOUVRE »

L'ESPRIT NOUVEAU

SOMMAIRE DU N° 1

Dans ce numéro, 138 pages, 50 photogravures 2 reproductions aux trois couleurs.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

SOMMAIRE DU N° 2

Dans ce numéro, 138 pages, 50 photogravures. 1 reproduction aux trois couleurs et un supplément littéraire.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

SOMMAIRE DU N° 3

Dans ce numéro, 50 photogravures et une reproduction aux trois couleurs.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

SOMMAIRE DU N° 4

Dans ce numéro, 138 pages, 50 photogravures 2 reproductions aux trois couleurs.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

Imprimerie de " L'Esprit Nouveau "
29, Rue d'Astorg, Paris.

Le Gérant : Lucien GIRARD.